

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 04 des Arts plastiques et Sciences de l'Art



**Une autobiographie baroque :
La Tétralogie d'Alexandrie de Youssef Chahine**

Master 2 Recherche Cinéma et Audiovisuel : esthétique, analyse, création

Sous la direction de Professeur José Moure

Amira Farah

Session 2012 - 2013

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 04 des Arts plastiques et Sciences de l'Art

**Une autobiographie baroque :
La Tétralogie d'Alexandrie de Youssef Chahine**

Master 2 Recherche Cinéma et Audiovisuel : esthétique, analyse, création

Sous la direction de Professeur José Moure

Amira Farah

N° Étudiant : 11131048

amirafarah@hotmail.fr

21, rue Daguerre

75014 Paris

Session 2012 – 2013



Remerciements :

Je souhaite remercier pour leur aide, leurs précieux conseils et leur écoute :

José Moure, mon directeur de recherche et professeur de cinéma
à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Dominique Chateau, mon professeur de soutien méthodologique
à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

&

Dédicace :

Je dédie ce modeste travail à Mama et Papa, ma source de bonheur ;
À mes chers Soraya, Rym, Walid, Slimane, Ilane... et toute ma famille ;
à ma tribu berbère ; à mes amis, Hani, Imen, Sara, Poups... et Maxime, qui m'a
soutenu tout au long de ce travail ; à tous ceux que j'aime...





INTRODUCTION :

« Une autobiographie baroque, la *tétralogie d’Alexandrie*¹ de Youssef Chahine ». Qu’est-ce que j’entends par une autobiographie baroque ? Une association du genre autobiographique et de l’esthétique baroque ou une sorte de dépassement de cette simple association, qui trouve une réponse probable dans l’objet d’art ou le film, conçu à travers un vécu d’artiste ? Qu’est-ce qu’une vie et qu’est-ce qu’une vie portée à l’écran ? Peut-on qualifier une personne de baroque ? Mieux encore, peut-on qualifier une vie de baroque ?

Toutes ces questions se sont posées à moi, à partir d’une œuvre autobiographique que j’ai nommée *la tétralogie d’Alexandrie* : celle de l’Égyptien Youssef Gabriel Chahine, cinéaste arabe mondialement connu, doté d’une forte personnalité pleine de contradictions. Ce sont ces contradictions qui me fascinent, tout autant que celles, nombreuses, contenues dans le mot « baroque ». Pour moi, les contradictions sont le mouvement, le contraire de la stagnation, qui à force de réflexion peuvent mener au vertige. Les contradictions que j’évoque ici ne sont pas exemptes de logique. Elles sont l’essence de ma recherche. D’une manière générale, certains aspects de la vie, si ce n’est la majorité d’entre eux, sont contradictoires. Personne ne peut prétendre détenir la vérité absolue : à partir de ce constat, tout est contradiction. Des avis, des échanges, des croyances. Un esprit qui ne se contredit pas, n’est pas un esprit logique, car logique rime avec évolution. Avec le temps, l’esprit est censé évoluer, se remettre en question, exactement comme le corps qui évolue et change. L’esprit doit changer, voire se contredire selon la logique.

¹ Les quatre films autobiographiques de Chahine : *Alexandrie pourquoi ?*, *La Mémoire*, *Alexandrie encore et toujours*,

La tétralogie d’Alexandrie est une œuvre singulière dans l’histoire du cinéma, de part son origine et sa composition. Elle mêle le vécu réel et le *vécu imaginaire*² de Chahine. Je la considère dans sa globalité comme un film parce que les différentes œuvres qui la composent se complètent. Ce qui se répète dans cet ensemble nous ouvre la piste de sa définition. Elle contient des épisodes autobiographiques qui sont livrés en puzzle, dans un récit éclaté, fragmenté, comme des bris d’un miroir cassé. Qui sont dispersés selon la manière dont le miroir a été brisé. Qu’est-ce qui a marqué Chahine dans sa vie ? Et pourquoi son choix de cinéaste consiste à évoquer tel fait et à négliger tel autre ? Le choix ne peut se comprendre, il reste un mystère. Je n’affirme donc pas apporter une réponse au choix de Chahine mais je me permets de regarder ses quatre films en considération de son vécu, du moins de ses symptômes accessibles à la connaissance, tout en se gardant de les réduire à une équation au moment de prendre le recul qu’exige une recherche.

Mon point de départ est donc l’œuvre autobiographique. Ces quatre films ont des points en commun qui les regroupent et qui les différencient des autres films du cinéaste. J’ai parlé précédemment du récit fragmenté (la structure non-linéaire), je citerai aussi la théâtralité et beaucoup d’autres similitudes, qui sont nettement visibles. Ces points ont abouti peu à peu au baroque.

Sur l’évolution du sens du mot « baroque », Alain Mérot, dans son ouvrage *Généalogies du baroque*, écrit :

« L’évolution du sens des mots est toujours instructive. Celle du terme “baroque” est à proprement parler monstrueuse : comme la perle irrégulière à laquelle on le rattache à l’origine, comme la nacre autour du parasite introduit par accident dans la coquille de l’huître, il s’est développé de façon anarchique autour d’un noyau originel, pour prendre peu à peu une forme et des proportions hors de commun. Il n’était presque rien au départ ; et aujourd’hui, il s’applique à tant de choses que le vertige saisit à le considérer³. »

² J’appelle *vécu imaginaire*, la part de fiction imaginée par Chahine, les rêves, les choses, qu’il n’a pas pu accomplir dans sa vie mais qu’il a concrétisés dans ses films, afin qu’ils lui soient associés et qui perdureront après sa mort.

³ Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, France, Éditions Gallimard, 2007, p.13.

C'est peut-être l'évolution anarchique du mot « baroque » qui m'a persuadé de qualifier l'œuvre autobiographique de Chahine, cinéaste « oriental », de « baroque ». Cela ne va pas de soi car rien n'est évident concernant le baroque. Ce n'est pas non plus un caprice de ma part de vouloir utiliser ce mot. Je ne le détourne pas d'une époque de l'histoire de l'art ou d'une zone géographique, je ne le suture pas au médium dans lequel il a vu le jour, mais, en parallèle n'étant pas partisane de l'autonomie des arts, je considère le cinéma comme art plutôt que comme une simple technique pour les artistes qui maîtrisent le langage cinématographique. Pour moi, le baroque au cinéma ne se limite pas à des décors « baroques », mais il peut habiter un film dans ses moindres recoins. Je me suis appropriée ce terme « baroque » et la définition que j'en donne, ne peut être dissociable de l'objet étudié.

À sa naissance, le baroque⁴ était mal considéré. Comparé au modèle classique, paisible et serein, celui-ci était une expression étrange, non dénuée de force et de ferveur. Dans *Le Cicérone*, Jacob Burckhardt⁵ dit :

« Si la belle “langue” de la Renaissance est devenue dans le baroque un “dialecte dégénéré”, ce dernier se caractérise tout de même par l’expression de la force et de la passion, une recherche de la magnificence et du mouvement, au prix d’une perte des nuances et de la délicatesse⁶. »

Si la vision de Burckhardt lui a été reprochée, et si les travaux de Bernini⁷, Borromini⁸ ou Guarini⁹, ont été qualifiés de grotesques, le baroque est accepté de nos jours, mais ses résonnances péjoratives et son amalgame avec la bizarrerie restent ancrés dans la société contemporaine.

⁴ D'après Le Petit Larousse illustré 2013, l'art baroque est un style artistique et littéraire né en Italie à la faveur de la Réforme catholique et qui a régné sur une grande partie de l'Europe et de l'Amérique latine aux XVII^e et XVIII^e siècles.

⁵ Jacob Burckhardt, né à Bâle, en Suisse (1818- 1897), est philosophe et historien de l'art.

⁶ Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, op.cit., p.36.

⁷ Gian Lorenzo Bernini, dit « Le Bernin », né à Naples, en Italie (1598-1680), est sculpteur, architecte et peintre de style baroque.

⁸ Francesco Borromini, né à Bissone, en Suisse, (1599-1667), est architecte de style baroque.

⁹ Camillo-Guarino Guarini, né à Milan, en Italie (1624-1683), est architecte de style baroque.

Dans son ouvrage *La logique chez Leibniz, essai sur le rationalisme baroque*, Herbert Knecht écrit, pour tenter de situer *Leibniz*¹⁰ dans son milieu historique et artistique :

« À un premier examen, l'homme baroque apparaît comme un homme déchiré : déchiré entre sa religiosité et sa matérialité, entre sa raison et ses passions, entre sa soif de vivre et son obsession de la mort. À cet égard, il ressemble beaucoup à l'homme du Moyen-âge finissant, dont Johan Huizinga nous a tracé le saisissant portrait, et à l'homme contemporain. Les différences surgissent cependant au niveau de la conscience que prend l'homme de sa propre condition. Alors que l'homme médiéval ne ressent aucunement sa situation comme contradictoire, et que l'homme moderne cherche plus ou moins intensément, plus ou moins douloureusement à échapper, fût-ce en les niant, aux contradictions de son existence, ou à y porter remède, l'homme du baroque, conscient certes de ce que sa situation et le monde dans lequel il vit ont de contradictoire, assume la multiplicité de son état en l'intégrant, à un niveau supérieur, dans une conception d'ensemble unitaire où les antagonismes se trouvent réconciliés¹¹. »

Étant né en 1926, Chahine n'est donc pas considéré comme l'homme baroque, tel que Knecht le situe, c'est-à-dire d'après son époque. Cependant, la définition qu'il lui donne s'applique bien à Chahine. Je n'écarte donc pas la définition de Knecht, mais plutôt son approche, en laissant une ouverture dans le temps et en essayant d'évoquer moins l'homme baroque (né à l'époque baroque) au profit d'un esprit baroque, qui ne se conditionne pas dans une période donnée de l'histoire humaine. Je tiens à préciser que je n'écarte pas la notion d'homme baroque de ma recherche mais je la mets à distance dans ce cas précis, comme une lumière dense, qui aveugle quand elle est proche et qui éclaire quand elle est loin. Pour appuyer ce que je viens d'expliquer, je cite la réflexion faite par Marcel Brion dans son chapitre *Baroque et esthétique du mouvement* :

« Il est donc abusif de localiser cet esprit baroque, et les formes dans lesquelles il s'exprime, à un seul moment de l'histoire de l'évolution

¹⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz, né à Leipzig, en Allemagne (1646-1716), est philosophe rattaché au baroque.

¹¹ Herbert Knecht, *La logique chez Leibniz, essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1981, p.15.

esthétique. Ce phénomène revient, en effet, comme une sorte de fatalité, nettement reconnaissable dans l'histoire des formes, et entraînant la répétition de caractères si semblables qu'on ne peut éviter de voir dans cette constante une loi morphologique et psychologique de l'esprit humain¹². »

J'ai préféré axer ma recherche sur trois thèmes qui sont l'autobiographie, le catholicisme et le théâtre. Je suis partie d'une réflexion générale sur la religion et la passion artistique, car selon moi, les deux s'opposent sur certains aspects. Souvent, on subit une religion, alors qu'on choisit une passion artistique. Et on les fusionne pour créer un certain équilibre, qui nous place dans deux positions différentes : « subir son destin » & « être maître de sa vie ». Chahine n'a pas choisi de naître dans une famille catholique, ni de recevoir des principes inspirés d'une religion, comme il n'a pas choisi de naître à Alexandrie en 1926. Par contre, il a choisi sa passion artistique, devenir comédien. Chahine avait une obsession pour *Hamlet*¹³ de William Shakespeare : l'envie de jouer un jour le rôle d'Hamlet, qui a été à l'origine de sa passion pour le théâtre puis le cinéma. C'est cette passion qui a créé l'objet de ma recherche.

J'essayerai tout au long de ma recherche de répondre à la problématique suivante :

En quoi ces trois thèmes sont-ils imbriqués ? En quoi cette imbrication est-elle rattachée au baroque ? Et pourquoi les quatre longs métrages autobiographiques de Chahine sont-ils plus qualifiables de « baroques » que le reste de sa filmographie ?

¹² Études Cinématographiques, *Baroque et cinéma*, France, Lettres modernes Minard, 2000, p.15.

¹³ *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince du Danemark* est une pièce théâtrale écrite par l'Anglais William Shakespeare (1564-1616), parue en 1601.

PREMIÈRE PARTIE :
CHAHINE, CINÉASTE AUTOBIOGRAPHE

1. La tétralogie d'Alexandrie : la genèse des films

Youssef Chahine réalise son premier long métrage en 1950, à l'âge de 24 ans. C'est le début d'une carrière qui va le mener au firmament du cinéma arabe. « *Dès ses débuts [...] il a pratiqué un cinéma d'auteur qui, avant lui, n'avait pas droit de cité en Égypte*¹⁴. » Prolifique, exubérant, esprit libertaire, anti-conformiste, Chahine souhaite se démarquer des productions cinématographiques égyptiennes de son époque, en particulier des remakes de films américains.

« Il n'y avait que ça. Certains allaient presque jusqu'à copier plan par plan certains films. Cela devenait des films américains parlant arabe. Mais cela marchait et rapportait beaucoup d'argent. Je voulais faire un autre film, et non un remake »¹⁵.

À la fin des années 1970, Chahine a déjà réalisé une vingtaine de longs métrages et expérimenté de nombreux genres (comédie musicale, mélodrame, documentaire, comédie, western médiéval, film de guerre, film policier, film réaliste social, fresque historique). S'opère alors un tournant majeur dans son cheminement de cinéaste, il pense à un nouveau projet : concevoir un film autobiographique. « *Une sorte de "première" dans une société arabe "unanimiste" et patriarcale*¹⁶. »

La réalisation de ce défi, qu'il prévoyait depuis quelques années, va être précipitée par un événement imprévu : Chahine est victime d'un infarctus, en 1976, alors qu'il avait 50 ans. Ce fut pour lui l'occasion de faire son « introspection », de se remettre en question, de faire le bilan d'une vie artistique menée à toute allure. Ce fut aussi une profonde réflexion sur ce qu'il pouvait transmettre comme expérience personnelle aux autres ; une forte résolution de dire et d'expliquer son idéologie de la tolérance, à travers laquelle il voulait insuffler aux jeunes générations l'espoir, cette denrée rare en ces temps d'incertitude et de perte de repère. Il tenait, par dessus tout, à faire comprendre aux autres qu'un avenir meilleur est possible, dans cette Égypte des années soixante-dix

¹⁴ Samir Farid, « Youssef Chahine, monstre sacré du cinéma », *Ouest-France*, 2008.

www.ouest-france.fr/actu/actuDet_-Youssef-Chahine-monstre-sacre-du-cinema-_3639-676411_actu.Htm

¹⁵ Thierry Jousse, « Entretien avec Youssef Chahine, le spectacle et la vie », *Cahiers du Cinéma* n°506, France, 1996, p.12.

¹⁶ Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien*, L'Harmattan, France, 2000, p.114.

qui traversait une grave crise identitaire, culturelle, financière et sociale.

« L'Infitah » du président Sadate mettait fin aux rêves de solidarité et de bonheur collectif et ouvrait une ère de bradage du secteur public, d'ouverture aux marchés occidentaux et d'abandon des protections sociales majeures. Ce furent aussi les accords de paix avec Israël qui ont totalement changé la donne du conflit proche oriental et mis fin aux orientations « révolutionnaires » panarabes du nassérisme battu en brèche par la nouvelle bourgeoisie.

« Je me suis interrogé à propos de mon existence. Qu'avais-je fait de ma vie ? J'avais exprimé des opinions [...] ce n'étaient plus des opinions que je voulais exprimer, mais plutôt donner à voir une vérité que les autres ne connaissent pas¹⁷. »

1.1. Alexandrie pourquoi ? : poser les éléments fondateurs

Chahine se lance dans l'écriture de son film autobiographique, avec le soutien du scénariste Mohsen Zayed. Il puise dans ses souvenirs réels et imaginaires pour composer la trame de l'intrigue principale, qui cherche à expliquer les origines de sa passion malade pour le cinéma, au milieu des années quarante. Pour cela, il crée son alter-ego de fiction, le jeune Yéhia. Un « fil conducteur » à partir duquel vont s'entremêler plusieurs intrigues impliquant des personnages secondaires. L'objectif de ce scénario, qui mêle drame et comédie, est de montrer la vie des Alexandrins de cette époque dans un contexte politico-historique particulier : l'Égypte de la monarchie corrompue de Farouk, sous l'occupation britannique. Chahine pense son œuvre comme une mosaïque dont on peut faire plusieurs lectures. Ainsi, il mélange le récit personnel avec le témoignage sur l'Histoire. Mais l'on décèle aussi un clin d'œil évident à l'Égypte nouvelle dans ce « dialogue » entre passé et présent...

Alexandrie pourquoi ? (1978) se déroule en 1942, à Alexandrie, ville cosmopolite où cohabitent paisiblement différentes communautés ethniques (Égyptiens, Anglais, Grecs, Français, Italiens, Syro-Libanais, Arméniens) et religieuses (Chrétiens, Musulmans et

¹⁷ Thierry Jousse, « Entretien avec Youssef Chahine, le spectacle et la vie », *Cahiers du Cinéma* n°506, *op.cit.*, p.18.

Juifs). Yéhia, jeune adolescent de 16 ans, passe son temps libre dans les salles de cinéma à visionner des films américains, notamment, des comédies musicales avec Fred Astaire, Gene Kelly, Esther Williams. Passionné également par *Hamlet* de William Shakespeare, dont il récite les tirades en arabe avec ferveur et talent, Yéhia rêve d'étudier l'art dramatique à Hollywood. Mais la Seconde Guerre Mondiale vient tout chambouler. Les troupes allemandes menacent d'envahir l'Égypte malgré le protectorat britannique. C'est la confusion qui règne désormais à Alexandrie. Le nationalisme ressurgit, les actes de rébellion et de résistance contre l'occupant anglais se répandent progressivement dans la région et la ville d'Alexandrie et impliquent toutes les classes sociales. Mais derrière les belles idées du patriotisme, en fait, chacun œuvre égoïstement pour ses propres intérêts... Pourtant Yéhia refuse d'affronter la cruelle réalité et préfère se réfugier dans un imaginaire qui lui permet de s'évader : dans la précipitation et avec peu de moyens, il met en scène avec ses camarades, une pièce de théâtre qui parodie la fameuse bataille d'El Alamein (entre les Alliés et les forces de l'Axe à la frontière nord de l'Égypte). Une façon de rassurer le public et l'ambassadeur d'Angleterre, venus assister à la représentation. C'est un grand succès. Le réel rejoint la fiction : l'ennemi est vaincu et la société égyptienne retrouve un peu de sérénité. Yéhia convainc sa famille, aux moyens financiers limités, de financer son départ pour les États-Unis...

« Yéhia-Chahine, le personnage clé de l'histoire [...] rêve de partir loin d'Alexandrie et de l'Égypte pour les USA, le pays où l'on apprend à construire le monde de l'imaginaire, et à faire des films. Car pour lui, faire du cinéma, c'est effectivement entrer dans un monde imaginaire, pour aller vers celui de la réalité des choses et de la vérité des êtres¹⁸. »

Lorsqu'en 1978, *Alexandrie pourquoi ?* sort en salles, le président Sadate est en voyage diplomatique à Jérusalem pour négocier des accords de paix avec les représentants d'Israël et des États-Unis. Une période de forte tension à l'intérieur de l'Égypte et dans les relations interarabes... Le film de Chahine crée une polémique dans les pays arabes, qui décident de le boycotter. Car une des intrigues secondaires pose problème : l'histoire d'amour entre Ibrahim le Musulman et Sarah la Juive. Et surtout l'enfant qui naît de leur union...

¹⁸ Hamid Hamzaoui, *Histoire du cinéma égyptien*, France, Éditions Autres Temps, 1997, p.92.

« J'ai commencé à écrire le scénario quatre ans auparavant, j'ai commencé la production il y a un an et demi. Mon film n'a rien à voir avec les incidents politiques récents [...] J'ai toujours prôné la tolérance. Je suis pour la paix¹⁹. »

Il est clair que l'ambition de Chahine avec ce film n'est pas de provoquer, ni de diviser les peuples, ni de prendre parti. Le cinéaste a tout simplement voulu témoigner d'un sentiment de fraternité universel auquel il croit énormément. Il veut donner à voir son Alexandrie, tel un paradis perdu, comme un exemple à suivre...

Quelques mois plus tard, en 1979, Sadate signe un traité de paix avec Israël à Washington. L'Égypte est aussitôt exclue de la Ligue Arabe (union des pays arabes indépendants, créée en 1945) et se retrouve isolée...

1.2. *La Mémoire : révéler la vérité cathartique*

Frustré de ne pas avoir pu raconter tout ce qu'il avait à dire, Chahine se lance dans l'écriture d'un second film autobiographique, trois ans plus tard. *La Mémoire* relate la suite du parcours artistique de Yéhia, principalement dans les années cinquante (après la Révolution de 1952 qui a permis à l'Égypte de se débarrasser de la monarchie).

Mais cette fois, le cinéaste pousse son introspection à son paroxysme et scénarise ses relations conflictuelles avec sa propre famille, qui incarne un microcosme de la société égyptienne. Chahine s'inscrit davantage dans un cinéma de la modernité, en inversant le procédé narratif : le récit n'est plus focalisé sur le lieu unique d'Alexandrie (conséquences de l'après-guerre, avec l'arrivée au pouvoir du président Nasser, qui « nationalise » l'Égypte, entraînant le départ massif des communautés étrangères) ; le monde est désormais encore plus éparpillé. L'écart se creuse nettement entre Occidentaux et Orientaux, entre Juifs et Arabes.

¹⁹ Ibrahim Fawal, *World directors, Youssef Chahine*, Angleterre, BFI publishing, 2001, p.129. "I started writing this script four years ago, and began making plans to produce it a year and a half ago... My film has nothing to do with (recent) political developments. In all my life I've never been prejudiced. Anyone who looks carefully will find the roots of my new film in my earlier film, Saladin. Ever since I've been advocating tolerance. I am for peace (but it had to be) just peace".

« *Je pense que l'analyse de cette période à ce moment précis peut servir aux autres, à ceux qui vivent encore les mêmes conditions que j'ai vécues et le même conditionnement*²⁰. »

Le film propose une dramaturgie complexe, différente d'*Alexandrie pourquoi?*, mélangeant habilement flash-backs, ellipses (les études du jeune Yéhia à Hollywood et son échec de n'avoir pas pu y faire carrière), mise en abyme (l'épisode de l'infarctus) et boucle narrative (le tournage interrompu lors du prologue et relancé lors de l'épilogue). Par ailleurs, la traduction du titre originel (*Haddouta Misriyya*, c'est-à-dire « Histoire égyptienne ») précise les intentions de Chahine : une nouvelle fois, critiquer le présent (l'Égypte des années soixante-dix) en évoquant les problèmes du passé (l'Égypte des années cinquante). Comme Yéhia, le cinéaste est tiraillé entre le « rêve américain » et « l'amour de sa patrie ». Tout comme cette Égypte nassérienne qui cherche sa place en faisant sa propre mutation (les réformes socialistes, industrielle et agraires ; le panarabisme et la volonté de rassembler les peuples arabes), mais en courant aussi le risque d'un repli identitaire et d'un fossé grandissant avec l'Occident...

« *On parle un peu trop du passé et on se préoccupe beaucoup moins de l'avenir [...] je cherche à prévoir un peu l'avenir, à partir de données existantes*²¹. »

La Mémoire (1982) se déroule à la fin des années soixante-dix, au Caire. Yéhia a réalisé une vingtaine de films, dont certains chefs d'œuvres (*Gare centrale* en 1958, *La Terre* en 1967). Pourtant, cela ne le satisfait pas... Hyperactif, exigeant et surmené par le tournage de son nouveau film, il est victime d'un malaise cardiaque. Yéhia part aussitôt se soigner dans un hôpital londonien. Durant l'opération à cœur ouvert, le cinéaste tente de comprendre les raisons de son mal-être à travers un procès imaginaire, dont l'accusé est Yéhia enfant. Celui-ci, capricieux et plein de malices, veut tuer l'adulte qu'il est devenu, en lui bouchant les artères. Tous les membres de sa famille sont également présents dans l'assemblée. C'est l'occasion pour Yéhia de se confronter à eux, de dénoncer leur incompréhension envers lui, ainsi que certaines mœurs obsolètes de la société égyptienne, comme les mariages arrangés, qui perdurent encore... En

²⁰ Magda Wassef, « La Mémoire », *Youssef Chahine l'Alexandrin*, op.cit., p.98.

²¹ *Ibid.*, p.97.

parallèle, le cinéaste se remémore les débuts difficiles de sa carrière artistique, durant les années cinquante, lorsqu'il présente ses premiers films dans les grands festivals occidentaux (Cannes, Venise), obsédé par la reconnaissance de la profession. Mais à chaque fois, lui « l'Arabe du Tiers-Monde », n'obtient que de l'indifférence. Pire, les Américains refusent de diffuser ses films dans leur pays... Plusieurs événements personnels et historiques vont permettre à Yéhia d'évoluer et de trouver sa voie : la rencontre avec Amal sa future femme ; la naissance (imaginaire) de leur fille Djamila (faisant écho au titre du film solidaire, *Djamila l'Algérienne*, qu'il consacre aux Algériens en pleine guerre d'indépendance) ; son rapprochement avec l'Union Soviétique lors de la projection triomphale de ce film ; la nationalisation du canal de Suez par Nasser annoncée devant une foule d'Égyptiens déchainés... Au final, Yéhia accepte de faire le deuil de son « rêve américain » et de vouloir à tout prix plaire aux Occidentaux. Le cinéaste assume son arabité et se réconcilie avec son pays, malgré tous les défauts qu'il lui reproche, il retrouve l'émerveillement de sa part d'enfance, acquière une conscience politique et s'oriente vers un cinéma plus social. Surtout, Yéhia décide d'assumer pleinement sa personnalité si singulière, d'électron libre, et refuse désormais que les censeurs égyptiens brident sa créativité et lui dictent sa façon de faire ses films. Dorénavant, il dira toute la vérité, au service des peuples égyptien et arabes, les plus défavorisés...

« Je pense que c'est un problème tout de même grave à la fin du XX^e siècle, ce manque de communication. On ne communique même pas avec les gens les plus proches, ceux qui comptent réellement pour nous. Moi, j'aimerais pouvoir communiquer avec l'humanité entière et non seulement avec la cellule parents-amis-nationalité [...] Il y a des personnages qui ont changé grâce au film (en pire ou en mieux, je ne sais pas) mais le film les a profondément touchés. Maintenant, je veux aller encore plus loin²². »

Le film (sélectionné au Festival de Venise) reçoit un accueil très favorable de la presse internationale et un engouement du public. Même ceux qui ne connaissent rien de la réalité politique et sociale de l'Égypte à cette époque sont touchés. Lorsque les critiques citent *Huit et demi* de Federico Fellini ou *Que le spectacle commence* de Bob Fosse

²² Ibid., p.99.

comme influences, Chahine désapprouve :

« Si tu as une réalité profonde en toi, que le cheminement de ta vie qui inclut tout : ta société et les autres, les tabous religieux et sexuels, si tu as le courage de dire tout cela dans tes films, inévitablement il y aura quelque chose de commun avec les autres. Quelque chose où ils se retrouvent car il y a une certaine universalité dans la particularité des choses²³. »

1.3. *Alexandrie encore et toujours : déconstruire le(s) mythe(s)*

À la fin des années quatre-vingt, Chahine écrit un troisième film autobiographique. La tentation est grande de faire le rapprochement avec *La Trilogie du Caire* (1956-1957) du célèbre écrivain égyptien Naguib Mahfouz (Prix Nobel de littérature en 1988). Ses trois romans (*L'Impasse des deux palais*, *Le Palais du désir* et *Le Jardin du passé*, adaptés en films en 1966-1967) racontent la saga d'une famille bourgeoise (un patriarche autoritaire et traditionnel s'oppose aux idées progressistes et nationalistes de ses fils), sur trois générations, de la Révolution de 1919 contre l'occupant anglais, jusqu'à l'abolition de la monarchie et la proclamation de la République indépendante en 1952.

« Le roman a bien participé de l'évolution et du développement du cinéma égyptien et a également amélioré son niveau artistique et créatif. Car de 1930 à 1980, en 50 ans donc, presque 120 films ont été tirés de romans divers et faits par de grands réalisateurs dont [...] Youssef Chahine. [...] Le romancier qui arrive en tête de la liste est sans nul doute Naguib Mahfouz, avec ses 17 romans adaptés au cinéma²⁴. »

²³ *Ibid.*, p.101.

²⁴ Hamid Hamzaoui, *Histoire du cinéma égyptien*, op.cit., p.120.

Chahine avait déjà travaillé avec Mahfouz sur l'écriture de *Djamila l'Algérienne* (1958), *Saladin* (1963) et *Le choix* (1970). « *L'un des fondateurs du roman arabe moderne*²⁵ », celui-ci a traité tous les genres littéraires au cours de sa longue carrière. Sans doute que sa collaboration avec Chahine a influencé le cinéaste, lui a donné l'envie, à son tour, de réinventer son propre art et d'entreprendre la réalisation d'une « œuvre filmique » du même genre : un récit autobiographique raconté à plusieurs âges du protagoniste.

À propos de sa trilogie, Mahfouz déclare :

« En règle générale, le processus de création n'est pas chez moi d'inspiration autobiographique, la Trilogie est la seule de mes œuvres où j'ai mis une grande part de mon esprit et de mon cœur²⁶. »

« La Trilogie se déploie sur trois époques : d'abord l'âge classique, puis l'âge romantique, enfin un âge qu'on pourrait appeler analytique. Elle nous convie à la rencontre de l'Orient avec l'Occident [...] par le portrait d'un Oriental qui découvre l'Occident et les expressions de la civilisation. Il s'agissait donc de décrire le bouleversement provoqué par cette découverte sur le plan psychologique, spirituel, intellectuel. Comme j'en avais moi-même éprouvé les effets²⁷. »

Cependant, Chahine a déjà traité des mêmes sujets que *La Trilogie du Caire* avec ses deux films précédents. La motivation pour *Alexandrie encore et toujours* est ailleurs. Les thématiques du cinéaste y sont différentes, même s'il n'en a pas terminé avec ses « démons » : le spectre d'Hamlet qui le hante toujours ; la montée de l'intégrisme religieux en Égypte (Sadate est assassiné par des extrémistes en 1981, il est remplacé par Moubarak, qui poursuit, malgré tout, la même politique capitaliste et met en place un État policier) ; la concurrence de la télévision égyptienne où sont diffusés en masse des téléfilms de mauvaise qualité, destinés à alimenter les pays du Golfe (faits avec des pétrodollars). Chahine veut continuer à dénoncer l'évolution de la société égyptienne, sous l'ère Moubarak, son déclin idéologique, la façon dont les valeurs sont perverties

²⁵ Abbas Beydoun, « Naguib Mahfouz, un être d'encre et de papier », Le Monde, 2007.
www.lemonde.fr/voyage/article/2007/01/01/naguib-mahfouz-un-etre-d-encre-et-de-papier_1338820_3546.htm

²⁶ Gamal Ghitany, *Mahfouz par Mahfouz*, France, La bibliothèque arabe Sindbad, 1991, p.101.

²⁷ *Ibid.*, p.106-107.

(l'appétit du pouvoir et de l'argent facile).

« On a laissé la télévision proliférer et envahir l'Égypte. Non pas dans un but culturel, mais parce que le Pouvoir et l'argent ont compris très vite qu'ils avaient à portée de main un outil merveilleux, presque magique. La télévision égyptienne est dominée par le gouvernement qui s'en sert pour véhiculer son image et ses politiques et, en filigrane, elle est manipulée par les marchands qui la traficotent pour se remplir les poches²⁸. »

Comparer l'Égypte des années quatre-vingt avec l'Égypte antique (dont la ville d'Alexandrie a été fondée en -331 par Alexandre le Grand) semble un bon moyen pour Chahine de réveiller les consciences... La force du cinéaste est de toujours saupoudrer sa critique d'un peu d'humour et d'excentricité afin qu'il ne paraisse pas didactique et que son propos soit mieux perçu par les spectateurs (une démythification par les artifices filmiques : par exemple, le genre de la comédie musicale détournée avec des éléments cartooniques (dessins animés, accélérés) et anachroniques (lunettes teintées à la mode américaine).

« [...] il n'est pas toujours aisé de faire parler le réalisateur sur sa vie privée, tant elle se confond avec une œuvre multiforme dans laquelle elle est toujours, peu ou prou, présente. Le mythe et la réalité se conjuguent avec des trous de mémoires pour en faire un riche tissu souvent bariolé²⁹. »

Chahine en profite pour se démythifier lui aussi en évoquant dans son scénario le contexte de l'industrie du cinéma égyptien en crise, inspiré d'une grève en 1987 au Caire. Il s'interroge sur sa légitimité de « grand cinéaste », de « porte-parole » et sur les rapports difficiles, qu'il entretient avec ses acteurs (en particulier, l'idée de les façonner à son image, de vivre par procuration, à travers eux³⁰). C'est tout le propos d'*Hamlet* : la

²⁸ Paul Warren, « J'ai rencontré Youssef Chahine », *Chahine et le cinéma égyptien*, Québec, Dérives n°43, 1984, p.56.

²⁹ Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien*, op.cit., 1996, p.123.

³⁰ Voir le cas réel de Mohsen Mohieddine, acteur fétiche de Chahine, qui a incarné le jeune Yéhia dans *Alexandrie pourquoi ?* et *La Mémoire*, et qui n'a plus jamais voulu travailler avec le cinéaste pour des raisons personnelles et idéologiques. Cela a été un choc pour Chahine qui le considérait comme son alter-ego, son propre fils.

vie est un théâtre. En transposant cette réflexion à l'Égypte actuelle, Chahine dénonce le grand danger de « l'instrumentalisation » des individus (surtout les jeunes générations) par les puissants, par une société décadente et autoritaire...

« J'ai toujours senti qu'à l'égard des nouvelles générations qui ont vécu, comme nous, sous des dictatures, il était temps de démystifier la nôtre. J'ai eu envie de me raconter, de raconter tout ce que je crois être la vérité, d'exorciser mes démons d'il y a 3 ans, quand j'ai rompu avec le comédien dont j'occupais l'espace : je jouais le rôle de Pygmalion³¹. »

« Pour en revenir à la scission entre moi et mon alter-ego, cela m'a fait beaucoup de mal. J'avais déjà réalisé La Mémoire qui racontait comment je devais m'assumer moi-même avant d'avoir le culot de parler des autres. Ensuite, j'en venais à cette énonciation : " l'autre, c'est moi". Parce qu'il avait été l'acteur que j'aurais voulu être. C'était un amour plus fort encore qu'un amour sensuel. C'est comme un fils qui est une partie de moi³². »

Alexandrie encore et toujours (1990) se déroule en 1987, à Alexandrie. Yéhia, 61 ans, accomplit enfin son rêve en préparant le tournage de son nouveau film (une version contemporaine adaptée d'*Hamlet*). Mais Amr, son acteur principal et alter-ego qu'il admire tant, refuse d'y participer. Celui-ci a décidé de changer de carrière en travaillant sur des téléfilms comme metteur en scène. Yéhia est désespéré... Sur les conseils de son assistant et de sa femme, il accepte, sans convictions, de préparer un autre film, sur la vie d'Alexandre le Grand. Mais le cinéaste n'imagine personne d'autre qu'Amr pour interpréter ce rôle de « demi-Dieu »... Quelques jours plus tard, au Caire, Yéhia assiste à une grève de la faim du Syndicat des acteurs dans un squat où il rencontre Nadia, une jeune militante pleine de fougue et de tempérament. La jeune femme a un coup de cœur pour le cinéaste et lui propose de réaliser un film historique qui raconterait l'amour passionné entre Marc Antoine le général romain et Cléopâtre la reine d'Égypte. Mais Nadia et Yéhia ont une conception de l'amour trop éloignée... Trop romantique pour

³¹ Nadine Guérin, « Alexandrie encore et toujours », *Youssef Chahine, la rage au cœur*, France, Théâtres au cinéma tome 21, 2010, p.120.

³² Thierry Jousse, « Entretien avec Youssef Chahine, le spectacle et la vie », *Cahiers du Cinéma* n°506, *op.cit.*, p.26.

elle, trop cynique et désabusée pour lui... La jeune femme tente de bousculer les certitudes du metteur en scène, lui reproche son manque d'implication sociale et son penchant à se réfugier dans l'imaginaire. Yéhia remet en question son métier de cinéaste et sa façon de travailler avec les acteurs mais s'entête à vouloir achever son film sur *Hamlet*, même s'il doit être raté. Au fil de ses pérégrinations, à Alexandrie, Yéhia découvre le tombeau d'Alexandre le Grand, juste avant sa destruction accidentelle. Cette découverte le bouleverse, au point d'oublier définitivement sa passion pour Amr. Désormais, il veut travailler avec Nadia, sa nouvelle muse. Il lance aussitôt la production d'un film adapté d'*Antoine et Cléopâtre*, d'après Shakespeare...

« Faire ces trois films autobiographiques fut très important pour moi : savoir à quel point je peux avoir le courage de prendre la parole, et savoir à quel point les gens sont attentifs à ce que l'on dit. Car il y a des rejets, des rejets terribles, racistes, religieux. Je devenais de plus en plus alexandrin³³. »

« Dans toute une carrière, il y a des moments de délire et juste après, des moments où l'on vous crache au visage. On doit résister à tout cela, un point, c'est tout. Que l'on obtienne la réussite ou son contraire, il faut continuer. Je ne me vois pas faisant autre chose. Et je ne veux pas non plus le faire ailleurs qu'en Égypte. Quand on me propose de tourner un film en France, je réponds que l'on n'a pas besoin de moi en France. L'Égypte a besoin de moi. J'éprouve ce sentiment d'appartenir aux autres. C'est très important³⁴. »

Dans le reportage vidéo *Chahine & Co*, le réalisateur Yousry Nasrallah³⁵ s'interroge sur la manière dont les spectateurs arabes³⁶ reçoivent les longs métrages de Chahine. Ses films, par leur richesse thématique et un style artistique baroque, sont-ils véritablement compris ? Construits comme un « puzzle », ils nécessitent d'être vus plusieurs fois. Cela

³³ *Ibid.*, p.26.

³⁴ *Ibid.*, p.13.

³⁵ Yousry Nasrallah, né au Caire, en Égypte en 1952, réalisateur et ex-assistant de Youssef Chahine.

³⁶ Nasrallah : « Je ne suis pas tout à fait sûr que ton public local te suit toujours facilement [...] Chahine lui répond : Un type m'arrête dans la rue [...] " Ton dernier film ? J'ai rien compris". En général, ça m'énerve, alors je lui dis : "Qu'est-ce tu vas faire ?" Il me dit " Je vais le revoir mais je t'en prie, ne change pas ". Tu as compris ? Ça, c'est un encouragement pour moi. Il est disposé à le revoir ». Jean-Louis Comolli, *Chahine & Co*, France, Cinéma de notre temps, 1992, 30^{ème} minute.

en fait toute la valeur mais ne semble pouvoir être décrypté que par les « initiés ». Alors que la démarche humaniste et altruiste de Chahine est de s'adresser à tous...

1.4. *Alexandrie... New York : le film testament*

Les attentats du *World Trade Center* à New York en 2001 produisent un cataclysme dans le monde. L'image de l'Arabe est mise à mal, dégradée, chez les Occidentaux, au point que certains amalgament Musulman ou Arabe avec « terroriste ». L'heure du désenchantement est venue pour Chahine. Lui qui avait déjà prédit les dangers de l'intégrisme religieux avec *L'Émigré* (1995) et *Le Destin* (1996) et qui a résisté face à ses détracteurs (procès, censure, menaces de mort), ne peut que voir venir les périls sans avoir la possibilité d'agir pour les éloigner. Le cinéma ou n'importe quelle création intellectuelle peuvent constituer une réflexion et un engagement pour changer les choses, mais cela suffit-il ? Certes, son combat lui a valu le soutien du peuple égyptien et de ses pairs avec leur reconnaissance au Festival de Cannes (l'attribution d'un Prix pour l'ensemble de son œuvre). Mais l'homme est submergé de doutes et il revient encore une fois au cinéma pour exprimer, encore une fois, sa nostalgie de ce paradis perdu que fut Alexandrie. Il semble comprendre enfin que l'âge d'or de cette ville cosmopolite et rassembleuse ne reviendra jamais plus et qu'il faudra désormais faire avec une réalité moins morose : une Égypte et un monde de plus en plus divisés, en proie aux pires dangers, conséquences des extrémismes qui minent les fondements de la paix civile et de l'entente entre nations.

Et c'est ainsi qu'au terme de sa vie, et à bout de force, Chahine décide d'écrire un dernier film autobiographique avec l'aide du scénariste et réalisateur Khaled Youssef. La « saga de Yéhia » constituera donc une tétralogie. Une nouvelle fois, on pourrait faire le rapprochement avec la littérature et *Le Quatuor d'Alexandrie* (1957-1960) de Lawrence Durrell, écrivain britannique, qui a séjourné à Alexandrie en 1942 pour y travailler comme attaché de presse. Ses quatre livres comportent des « éléments autobiographiques » et ont pour sujet une « quête de l'amour moderne », de la sexualité, à travers quatre personnages (Justine, Balthazar, Mountolive et Cléa). Leurs histoires se déroulent à Alexandrie durant la Seconde Guerre Mondiale.

« Où finit la ville réelle et où commence la légende ? Car si l'Alexandrie de Naguib Mahfouz [...] et celle du cinéaste Youssef Chahine ont remplacé celle, légendaire, de l'écrivain britannique Lawrence Durrell, le mythe de la métropole universelle a la vie longue³⁷. »

« Cette ville a connu une liberté de pensée et de création incroyables. C'est grâce à Alexandrie qu'il y a eu Durrell, qu'il y a eu Cavafy, ou encore Curiel. C'étaient des gens fabuleusement libres. » L'œuvre de ceux-là a forgé Chahine, il le reconnaît³⁸. »

« Chahine [...] savait qui était Cavafy pour connaître ses poèmes, Durrell pour avoir lu son *Quatuor d'Alexandrie*, n'ignorait pas, lui, qui était Shakespeare et Fred Astaire. Et il les aimait. Ce qui dit tout son œuvre et avec plus de force encore cette trilogie, c'est que le cinéma, c'est que la culture ne pouvaient être qu'enfants du métissage³⁹. »

Durrell a écrit son *Quatuor* avec l'ambition de créer un nouveau genre littéraire, surnommé « l'héraldisme⁴⁰ ». Ses personnages donnent chacun leur point de vue sur des moments identiques, ce qui modifie la perception générale du récit. Cependant, Chahine ne cherche pas à atteindre autant de complexité dans la forme narrative. La tétralogie du cinéaste comporte néanmoins plusieurs similitudes dans les thématiques. Le premier roman de Durrell, *Justine*, décrit la vision d'une Alexandrie des années 1930-1940 idéalisée, où il a véritablement rencontré et vécu une histoire d'amour avec une Juive alexandrine. Ses deux romans suivants, *Balthazar* et *Mountolive*, évoquent un complot égyptien copte contre les colons anglais, qui aboutira à la nomination d'un des protagonistes comme ambassadeur. Le quatrième roman, *Cléa*, est plus axé sur la mélancolie et l'exil définitif de cette Alexandrie idéalisée. Dans la réalité, Durrell quittera l'Égypte pour terminer sa vie en France. Idem pour Chahine, qui s'installera au

³⁷ Émilie Grangeray, « Alexandrie, d'un mythe à l'autre », *La Vie* n°2955, 2002, www.lavie.fr/archives/2002/04/18/alexandrie-d-un-mythe-a-l-autre,4025403.php

³⁸ Claude Guibal, « Youssef Chahine à Alexandrie, libre comme un Alexandrin », *Libération*, 2003, www.liberation.fr/cahier-special/2003/07/19/youssef-chahine-a-alexandrie-libre-comme-un-alexandrin_440189

³⁹ Émile Breton, « Chahine, Shakespeare et Fred Astaire », *Youssef Chahine, la rage au cœur*, op.cit., p.95.

⁴⁰ Attitude d'esprit qui consiste à remplacer littérairement le Temps par l'Espace. Lawrence Durrell dit : « Je détruis lentement mais très soigneusement et sans pensée consciente le Temps au profit d'une existence spatiale [...] cette qualité magique et cette forme d'existence spatiale que je rêve d'annexer à l'art ». Marc Alyn, *Alexandrie d'Égypte*, les lieux du Quatuor d'Alexandrie, Éditions Éric Koehler, 1989, p.21.

Caire, où se situe sa société de production *Misr International*. À la fin d'*Alexandrie... New York*, Yéhia reste seul à New York, loin de sa ville natale.

« L'auteur avait déclaré que le projet essentiel des quatre romans était, entre autres choses, de montrer la façon dont un artiste se développe. Ces romans [...] constituaient en réalité une sorte de thèse sur l'illumination poétique [...] également une "quête de l'amour moderne"⁴¹. »

Alexandrie encore et toujours contenait également des influences du *Quatuor* de Durrell à travers cette volonté de raconter une Alexandrie mythique.

« Le cadre où se meuvent les personnages, c'est Alexandrie, cité réelle, admirablement évoquée par l'auteur avec ses ruelles poussiéreuses, son mélange de races, de langues et de religions [...] Le passé survit en elle avec son phare, son Museum, ses ruines, son tombeau d'Alexandre [...] Cadre qui se prête admirablement à l'élaboration d'une Alexandrie mythique, une puissance qui pénètre ses habitants, les modèle à son image, et domine leur destinée [...] Durrell croit au génie du lieu⁴². »

Mais pour *Alexandrie... New York*, le sujet central est celui de la filiation (dans tous ses aspects, social, politique, culturel) et de la transmission. Chahine a consacré ses dernières années à enseigner le cinéma, le pluralisme identitaire et le multi-culturalisme à l'Institut du Caire.

« J'enseigne depuis plus de 30 ans, depuis le tournage de Saladin. [...] Je voulais transmettre l'outil nécessaire afin que, si l'élève a du talent, il sache l'employer. [...] 99% des metteurs en scène actuels ont été mes élèves. J'avais cette vocation, j'aimais enseigner. Parce que moi aussi, j'apprenais beaucoup⁴³. »

⁴¹ Josée Van De Ghinste, *Lawrence Durrell, le quatuor alexandrin et le mythe de la création*, Librairie A-G Nizet, 1983, p.149.

⁴² *Ibid.*, p.133.

⁴³ Thierry Jousse, « Entretien avec Youssef Chahine, le spectacle et la vie », *Cahiers du Cinéma* n°506, *op.cit.*, p.28.

Malgré tout l'espoir qu'il porte au cinéma américain et à la tolérance entre les peuples du monde, c'est la dernière occasion pour Chahine de dénoncer l'hégémonie économique et culturelle des États-Unis, ainsi que leur soutien politique aux Israéliens (dans la guerre qui les oppose continuellement aux Palestiniens et, épisodiquement aux autres Arabes). D'ailleurs, les attentats de 2001 ne sont pas évoqués dans ce film (des images d'archives juxtaposent la *Statue de la Liberté* et le *World Trade Center* encore intact) ; on peut interpréter cette « omission » comme une volonté pour Chahine de préserver une vision pacifiste, ancrée dans un passé qui a vu les relations entre Américains et Arabes moins tendues. Chahine invente également un fils imaginaire métissé (arabo-américain), Alexandre, qu'il a toujours rêvé d'avoir. En effet, cela renvoie au regret éternel de ne pas avoir pu être père dans la réalité... D'une certaine façon, la tétralogie de Chahine lui permet de « matérialiser » une vie pleinement accomplie à travers la fiction...

Alexandrie... New York (2003) se déroule en 1998, au Caire. Yéhia, septuagénaire, reçoit une invitation du Festival de New York où une rétrospective va lui être consacrée. Pourtant, sa réaction est amère car l'industrie hollywoodienne a toujours refusé de diffuser ses films aux États-Unis, depuis des décennies. C'est un vrai dilemme pour lui, surtout dans le contexte actuel (le massacre des Palestiniens par les Israéliens avec le soutien militaire des Américains). Yéhia passerait pour un traître s'il acceptait cet hommage... Finalement, dans un élan de courage, il décide de se rendre à New York afin de défendre son idéologie de tolérance : Arabes et Juifs peuvent cohabiter paisiblement, ils l'ont déjà fait à Alexandrie dans les années trente. Yéhia reproche à l'impérialisme des États-Unis et au sionisme d'avoir tout détruit... En projetant ses films au public américain, il espère leur ouvrir les yeux sur les autres cultures et réhabiliter l'image de l'Arabe, trop souvent caricaturée et méprisée... Dans la salle de cinéma, Yéhia rencontre Ginger, son amour de jeunesse alors qu'ils étudiaient l'art dramatique à Pasadena de 1946 à 1948. Les souvenirs de ce « paradis perdu » resurgissent avec émotions. Aujourd'hui, Ginger lui présente Alexandre, 24 ans, danseur étoile au *New York City Ballet*, qui s'avère être son fils caché ! Yéhia ressent une joie immense. Mais son sentiment n'est pas réciproque... Trop fier d'être Américain, Alexandre refuse catégoriquement, d'avoir un père arabe, d'avoir du sang de Yéhia dans les veines. Malgré leurs tentatives de dialoguer, leur relation s'envenime et n'aboutit pas. Abasourdi, Yéhia décide de renier ce fils indigne, il erre seul dans les rues

de New York, sous la pluie, perdu dans une foule d'anonymes. Une ville cosmopolite, certes, mais désincarnée. Intrigué, Alexandre décide de découvrir son père à travers les films de sa rétrospective...

« C'était une autre époque [...] Alexandrie était l'exemple parfait de la ville cosmopolite et tolérante. Maintenant, ce sont Paris, Londres ou New York qui ont repris le flambeau⁴⁴. »

Au fil des années, Chahine a pu constater à quel point le « rêve américain hollywoodien » est parfois destructeur des individus, car l'industrie cinématographique qui se cache derrière n'est pas un « théâtre » (où tout est illusoire mais où la magie opère quand même), pire, elle est une « jungle ». Ginger en est le parfait exemple : jeune actrice prometteuse, elle n'a été exploitée au cinéma que pour son physique avantageux ; ses rêves se sont effondrés, elle a sombré dans la déchéance en devenant « call-girl » pour subvenir à ses besoins financiers...

« Mes professeurs à Pasadena étaient absolument magnifiques, et la politique américaine ignoble, surtout en matière d'art. Ce pays a une multitude de chaînes de télévision et peut diffuser des milliers d'heures de programme, mais ils sont incapables de trouver un espace de diffusion pour un film étranger. Je me bats et je veux me battre aussi pour la jeunesse américaine⁴⁵. »

Malgré le désenchantement du temps présent, Chahine/Yéhia préfère se remémorer sa vision fantasmée, élégante, glamour, colorée, du cinéma américain des années quarante, et le « paradis perdu » de l'Alexandrie cosmopolite de sa jeunesse.

« Comment reconnaître la cité adulée dans l'Alexandrie moderne, éventrée par les promoteurs immobiliers ? Ses filles, hier mutines, maintenant cachées sous leurs voiles ? Ses théâtres vides, ses plages souillées ? Comment ne pas pleurer la perte de l'esprit alexandrin,

⁴⁴ Alaeddine Ben Abdallah, « L'Alexandrie de Chahine, entre mythe et réalité », doctorant en Études Littéraires, membre de la Chaire de recherche du Canada en Littératures Africaines et Francophonie, Université Laval, www.com.ulaval.ca/fileadmin/contenu/afi/doc_pdf/colloc_2006/III-5a_Ben_Abdallah_ALAEDDINE.pdf.

⁴⁵ Thierry Jousse, « Entretien avec Youssef Chahine, le spectacle et la vie », *Cahiers du Cinéma* n°506, *op.cit.*, p.30.

mélangé de culture et de sensualité, face au conservatisme et au fondamentalisme qui y règnent aujourd'hui ? Chahine s'en moque dit-il, son Alexandrie à lui est là, sous ce front têtu aux sillons épais⁴⁶. »

⁴⁶ Claude Guibal, « Youssef Chahine à Alexandrie, libre comme un Alexandrin », *Libération*, op.cit.

2. Chahine, le cosmopolite :

2.1. Le pluralisme identitaire :

« Né d'un père d'origine libanaise, d'une mère égyptienne (et d'une grand-mère grecque), arabe mais élevé dans la religion catholique, ayant fait ses études selon le rituel anglais, habitant Alexandrie, ville cosmopolite par excellence et où ont longtemps et harmonieusement cohabité musulmans, juifs et chrétiens, marié plus tard à une Française, Youssef Chahine est le produit d'un métissage culturel fructueux⁴⁷. »

Chahine est né le 25 janvier 1926 à Alexandrie. Durant cette période, cette ville était l'une des plus cosmopolites du monde, où vivaient diverses nationalités. À ses débuts, ce mélange n'était pas sans heurt, mais l'existence d'une communauté d'intérêts entre les différents groupes ethniques et religieux les obligea peu à peu à s'accepter. Ces derniers se toléraient, sans oublier leurs différences. Ils s'influençaient parfois et tissaient des liens pour créer un caractère universel propre à l'Alexandrie des années trente. Le cosmopolitisme est « le caractère de ce qui est cosmopolite, c'est-à-dire où se mêlent des gens de multiples nationalités ; qui est ouvert à toutes les civilisations et à toutes les coutumes⁴⁸. ». Ce n'est souvent pas par choix qu'on devient cosmopolite, mais par la force des choses. S'adapter pour vivre... Mais si cela commence par une sorte de nécessité pour la première génération, les choses changent favorablement pour les générations suivantes qui, bénéficiant de cette ouverture d'esprit progressive, semblent baigner dans une tolérance instinctive, quand il ne s'agit plus de vivre pour vivre, mais de vivre pour penser et communiquer. C'est cette envie de communiquer qui a fait naître les films autobiographiques de Chahine, comme il l'explique dans ce passage :

« J'ai eu envie de me raconter, de raconter tout ce que je croyais être la vérité. J'ai vécu une rupture qui m'a vraiment fait souffrir. J'en ai souvent parlé à Yousri, pensant que je n'avais pas été au bout en

⁴⁷ Christian Bosséno, « Battling Jo, un humaniste fou de cinéma », *Youssef Chahine l'Alexandrin*, CinémAction 33, op.cit., p.10.

⁴⁸ D'après la définition du Petit Larousse Illustré 2013.

réalisant Alexandrie pourquoi ? Le film était ouvert, honnête, décent. J'ai poursuivi La Mémoire en racontant des choses qui me faisaient rougir au moment où je les écrivais : il s'agissait de moi-même. Il fallait trouver de nouveau le courage pour communiquer des sentiments et des faits réels⁴⁹. »

De film en film, racontant sa vie au fil des productions cinématographiques, Chahine se veut de plus en plus honnête. Car communiquer vraiment, c'est aussi communiquer sincèrement, ne porter aucun masque pour quelques intérêts que ce soit, ne pas s'afficher avec l'image la plus positive de soi, mais se laisser voir comme on est, pointer ses défauts le premier, avant que les autres n'en fassent état. Dans ses films, une vie est livrée en bloc, avec tout ce qu'elle peut contenir de bons et de mauvais. Il n'y pas de distinction entre le mal et le bien, entre les différents pôles, c'est au spectateur de trancher, s'il le désire. Car les films, dans leurs fonds, donnent matière à réflexion, ils transmettent une vision du monde, qui peut être intéressante si l'on fait l'effort de s'y intéresser de près.

2.2. Chahine l'Alexandrin :



Placer Chahine dans son milieu social et historique est un exercice livré avec sa réponse. Puisque le cinéaste associe directement sa personne à l'Alexandrie. Comme il

⁴⁹ Serge Daney, « Alexandrie, parce que », *Cahiers du cinéma* n° 431/432, France, Mai 1990.

dit : « *Je vis en tant qu’Alexandrin, je bouge et je pense en tant qu’Alexandrin*⁵⁰ ». Chahine va loin, car l’Alexandrin devient une obsession qu’il recherche un peu partout, sa ville natale déborde sur la terre entière, en d’autres termes l’Alexandrie contamine le regard que porte Chahine sur tout. Pour appuyer ce propos, je cite le cinéaste et je souligne l’attention que le lecteur doit porter sur le développement de cette idée et comment elle est construite narrativement :

*« Beyram a écrit les chansons d’un film à moi. C’est un drôle de personnage. Il a la qualité que je cherche dans l’Alexandrin, que je recherche un peu partout, ce genre de cosmopolitisme qui a été tellement dénigré, injustement. Pourtant le mot est très beau, cosmos, le monde entier- c’est ce que j’ai toujours cherché, recherché parce que ça existait à Alexandrie*⁵¹. »

Il est aisé de comprendre que la ville natale du cinéaste l’a profondément marquée, elle est devenue sa référence. Exactement comme l’évocation de cette enfance qui fuit et qui rend nostalgique, mais en parallèle, qui fait partie de l’adulte. Alexandrie a tellement changé et elle a perdu son caractère cosmopolite, tout comme Chahine qui a quitté l’enfance pour devenir adulte. Chahine ne redeviendra jamais enfant, et Alexandrie ne redeviendra jamais aussi tolérante et cosmopolite qu’elle l’était ; c’est pourquoi Chahine filme Alexandrie et son enfance comme des idées, il ne filme pas Alexandrie comme décors, mais il la filme à travers le regard qu’elle a bâti en lui, il la regarde avec des yeux qu’elle lui a façonnés. L’Alexandrie de son enfance est sa preuve que les peuples peuvent vivre dans la paix, peuvent s’accepter, et s’aimer. Chahine n’est pas dans une démarche de trouver une réponse à une question ou de vouloir démontrer avec des preuves concrètes un fait donné, il vit plutôt la situation inverse. Il essaiera durant sa vie de communiquer sa conviction et de se battre pour faire voir aux autres, avec ses yeux, la liberté, la tolérance et l’amour dans leurs visions les plus larges. Chahine porte un message, il a quelque chose à dire, c’est pourquoi il se plaît dans le cinéma et s’épanouit en faisant des films.

⁵⁰ Robert Ilbert et Ilios Yannakakis dir., avec la collaboration de Jacques Hassoun, *Alexandrie 1860-1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, France, Éditions Autrement - Séries mémoires n° 20, 1992, p.199.

⁵¹ Ibid., p.200.

« C'est qu'Alexandrie pour moi est plutôt une idée, un sentiment. Je filme, j'ai beaucoup filmé Alexandrie, mais ce qui, d'Alexandrie, est encore très vivant en moi. Le Caire, où j'ai vécu quarante ans, également. Je ne pense pas avoir jamais filmé ni l'une ni l'autre « folkloriquement » Alexandrie, est une idée, mais pas un souvenir, elle est toujours vivante en moi⁵². »

Dans son texte *L'Alexandrie de Chahine, entre mythe et réalité*, Alaeddine Ben Abdallah fait une remarque intéressante sur les représentations du Caire et d'Alexandrie dans le film *Alexandrie encore et toujours*. Le Caire apparaît comme le lieu où se déroule le conflit qui oppose les syndicats du milieu cinématographique à l'État, alors qu'Alexandrie, apparaît comme le refuge, là où Chahine part pour se ressourcer et penser « artistiquement » : « Ce rapport ontologique entre la réalisation/création et la ville natale est mis en scène dans le film *Alexandrie encore et toujours* [...] En somme, le Caire, dans ce film, devient le lieu d'action [...] alors qu'Alexandrie se préserve le topos, le lieu d'où émerge la parole artistique. Pour schématiser, nous dirions que, dans *Alexandrie encore et toujours*, Le Caire représente le politique et Alexandrie le poiesis au sens de Ricoeur. Cette imbrication de politique et du poiesis est une constante dans tous les films de Chahine⁵³. »

Alexandrie encore et toujours ou la fierté alexandrine :

Le film *Alexandrie encore et toujours* est le plus traversé par cette passion démesurée pour Alexandrie, qui se voit clairement par rapport aux autres films. On le constate dans les dialogues de plusieurs personnages, qui attribuent le qualificatif « Alexandrin » à ceux qui ne manquent pas de tempérament dans des situations données. Comme Nadia, qui dit à un gréviste qu'il est sûrement d'Alexandrie car il avait prédit juste tout ce qui a été décidé dans la réunion. Celui-ci lui répond : « Évidemment⁵⁴ ». Ou quand Madame Tahia répond aux blagues de Yéhia, en lui lançant : « Ce fou d'Alexandrin⁵⁵ ». Ou encore lorsque Yéhia expose son opinion négative sur Cléopâtre et sa conception de l'amour, Nadia s'en étonne : « Ce n'est pas vrai ! Elle est d'Alexandrie, comme toi, et tu

⁵² Ibid., p.203.

⁵³ Alaeddine Ben Abdallah, « L'Alexandrie de Chahine, entre mythe et réalité », *op.cit.*

⁵⁴ 46^{ème} minute.

⁵⁵ 47^{ème} minute.

*en fais un monstre !*⁵⁶». Comme si le fait d'appartenir tous deux à Alexandrie, interdisait la critique.

Ce film rend hommage aux personnalités d'Égypte qui ont marqué le monde à des époques différentes, telle que Cléopâtre, et son histoire d'amour avec Marc Antoine, ou Alexandre le Grand et l'histoire du premier phare dans le monde. Ces scènes antiques sont les plus insensées du film et les plus étonnantes. L'une des ces scènes est extrêmement intéressante et illustre parfaitement cette « contamination » du regard de Chahine par sa ville, Alexandrie. Cette scène⁵⁷ est provoquée par une conversation entre Yéhia et Guindy, son assistant :

« Guindy : Amr est un génie, donc un demi-dieu... Alexandre aussi... »

Le casting idéal !

Yéhia : Alexandre est un dieu. Sinon, qui ? Toi ? Moi ?

Guindy : Ni toi, ni moi, ni Alexandre : notre cher Amr. »

À noter que Guindy et Gigi (la femme de Yéhia) lui demandent tout au long du film d'arrêter de penser à Amr et d'être obsédé par lui (Amr joue dans le film le rôle de Mohsen Mohieddine⁵⁸). Le film raconte cette séparation douloureuse pour Chahine. Vient ensuite la scène dans le musée⁵⁹, où Yéhia parle avec une employée à propos d'un archéologue grec nommé Stelio, qui passa sa vie à chercher le tombeau d'Alexandre le grand. L'employée critique celui-ci et dit que c'est un vrai fou.

« Yéhia : Vous aimez l'amour ? »

L'employée : Bien sûr... Qui n'aime pas ça ?

Yéhia : Eh bien, Stelio c'est l'amour fou pour Alexandre. Un amour obsessionnel... comme tous les Alexandrins. »

À la fin de la scène, la caméra recadre la tête sculptée d'Alexandre dans le musée, puis retentit la musique de la scène mythique⁶⁰, traitée sous forme d'une comédie musicale

⁵⁶ 61^{ème} minute.

⁵⁷ 22^{ème} minute.

⁵⁸ Voir la note de bas de page : 30.

⁵⁹ 23^{ème} minute.

⁶⁰ 24^{ème} minute.

anachronique. Il y est question de proclamer ou non Alexandre comme Dieu. En présence des opposants et des partisans, dont fait parti Yéhia, qui répète le refrain : « *Prenez mes yeux, vous verrez comme il est beau. Vous le verrez encore plus beau, si l'amour vous sert de guide* ». En disant cela, Yéhia s'adresse à Guindy, dans une tentative de le convaincre qu'Alexandre est un Dieu. Cette scène mythique est interprétée par Amr dans le rôle d'Alexandre. Donc, dans le fond, Yéhia invite son assistant à voir Amr avec ses propres yeux, afin qu'il réalise la place qu'il occupe pour lui.

« Bien sûr il y a beaucoup d'amertume, dès que l'on grandit on ne retrouve pas exactement... d'ailleurs quand je suis un peu plus lucide, je me dis non, il vaut mieux qu'Alexandrie ne soit plus exactement comme elle était, parce que telle qu'elle était, elle n'était pas la chose la plus brillante du monde. Non, ce qui était bien, c'était cette conglomération de nationalités (toutes les couleurs, j'aime toutes les couleurs, je suis terriblement gourmand). Elle ne peut plus exister aujourd'hui, on essaie... Mais il y a beaucoup de choses, à Alexandrie, qui sont excessivement positives. Et je voudrais me sentir participer à la nouvelle Alexandrie, et non à l'ancienne. Chez moi il n'y a pas de rupture⁶¹. »

2.3. Esthétique plurielle :

« En 50 ans de carrière, Chahine touche à peu près à tous les genres que le cinéma compte aujourd'hui, de la comédie au mélodrame, du western médiéval au film politique, du cinéma militant à l'épopée, de la fresque historique au cinéma social, sans oublier la comédie musicale, qui reste pour Chahine une référence majeure. Le cinéaste n'a cessé de se renouveler, avant d'inventer sa propre forme : la fiction autobiographique⁶². »

⁶¹Robert Ilbert et Ilios Yannakakis dir., avec la collaboration de Jacques Hassoun, *Alexandrie 1860-1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, op.cit., p. 203.

⁶² Anne Andeu, *Les mondes de Chahine*, CinéTévé et Ognon Pictures / Misr International Films, 2004, 4^{ème} minute.

Il n'est pas étonnant de constater que Chahine ne se limite pas à un genre cinématographique, quand on le remet dans son contexte historique et social, et quand on garde en toile de fond l'Alexandrie qui occupe une place primordiale dans sa vie. Comme j'ai précisé précédemment, ce lieu contamine le regard qu'il porte sur la vie, il contamine par conséquent sa façon de faire son cinéma. Chahine cherche un peu partout le cosmopolitisme, et son cinéma devient « cosmopolite » ; il y mêle les genres cinématographiques à l'image du « mélange » qui fait la particularité de sa ville natale et de ses origines. Pour Chahine, faire d'un seul film - comme c'est le cas d'*Alexandrie encore et toujours* - une comédie musicale, un péplum, un film politique et une autobiographique à la fois, ne pose pas de problème. Sa curiosité des genres et leur métissage peuvent trouver réponse dans son approche des choses. Il est attentif à ce qui se passe autour de lui, ainsi qu'à sa personne, et des deux naissent des films structurés en fragments, qui peuvent être vus métaphoriquement comme une fresque composée telle une mosaïque, à l'image de l'Alexandrie cosmopolite.

Chahine, semble-t-il, se libère de la question des genres. Sans se soucier de la cohérence de son œuvre, il les transcende. Son style est en effet rattaché à cette transcendance. Chahine n'est fidèle à rien, et les contradictions qui peuvent se laisser voir comme telles ne semblent pas gêner. Dans *Alexandrie pourquoi ?*, il est question à plusieurs reprises de représentations théâtrales, je les divise en deux : certaines me renvoient à Shakespeare (comme celle où Yéhia joue le rôle d'Hamlet, devant sa classe⁶³) et d'autres me renvoient à Bertolt Brecht⁶⁴ (comme la représentation théâtrale de la guerre, organisée par les lycéens⁶⁵). Je constate que Chahine ne transcende pas uniquement les genres cinématographiques, il transcende les genres théâtraux. Pour schématiser, le théâtre de Shakespeare est centré sur l'intériorité du héros alors que le théâtre de Brecht est ouvert sur le monde externe du héros. En somme, Chahine suit son instinct, son envie, il jouit de sa liberté au détriment d'un reflet contradictoire.

« La réalité me paraît toujours plus touffue, moins simple que les tentatives d'explication théorique, aussi élaborées soient-elles. Ensuite, je dois dire que mon approche des choses emprunte davantage à la

⁶³ 36^{ème} minute.

⁶⁴ Bertolt Brecht, né à Augsbourg en Allemagne (1898-1956), est un auteur dramatique, poète et conteur.

⁶⁵ 63^{ème} minute.

sensibilité qu'à l'intellect. Moi, j'ai besoin de sympathiser avec une situation, avec des gens pour les comprendre et les analyser. Ma sensualité naturelle entre beaucoup dans ma démarche⁶⁶. »

La question des langues donne un bon exemple de l'influence d'Alexandrie sur le travail cinématographique de Chahine. Dans *Alexandrie encore et toujours*, l'un des dialogues entre Nadia et Yéhia aborde cette question. La jeune femme l'aide à s'installer dans un coin pour écrire des notes pour le scénario de son nouveau film⁶⁷.

« Nadia : Tu écris en anglais ?

Yéhia : Les dialogues en arabe, ça a plus de charme...Le français pour les scènes d'amour... L'anglais pour la concision... Mon père est arabe, mémé italienne, ma femme française... Je baragouine l'espagnol et le russe... et étant alexandrin, un peu grec, bien entendu. »

Cet exemple est révélateur de ce que j'ai appelé auparavant un cinéma « cosmopolite ». Dans ce dialogue, Chahine associe directement son travail à ses origines. On peut se demander alors, pourquoi Chahine répartie ces langues de cette façon ? Car l'impression qu'il donne est que les langues ne sont pas uniquement des outils de communication, mais deviennent des choses singulières. En quelque sorte, il les personnifie, comme le qualificatif « Alexandrin », qui devient pour lui une désignation dépassant sa définition première.

Chez Chahine, les genres cinématographiques ne sont pas les seuls à être transcendés, son regard déborde sur les langues, comme sur les personnes, pour contaminer tout, et transcender tout. Et cette manière de penser et de faire ses films n'est pas une fin en soi, comme si ces éléments suffisaient à définir un genre, mais plutôt parce que le cinéaste est constamment sous l'emprise de cette « contamination » et qu'il ne peut en sortir, continuellement pris qu'il est dans cette nécessité « vitale » de mettre sa ville et son originalité dans tout. C'est sans doute cela qui rend les films de Chahine singuliers.

⁶⁶ Christian Bosséno, « Battling Jo, un humaniste fou de cinéma », *Youssef Chahine l'Alexandrin, CinémAction 33, op.cit.*, p.10.

⁶⁷ 38^{ème} minute.

« [...] arabo-gréco-métèque. J'incarnais toute la salade qu'il y avait alors à Alexandrie. Et à chacun me parlant dans sa langue, je répondais dans sa propre langue. Je parlais italien, français, arabe, anglais, et en ce temps-là pas encore assez de mots de russe [...] L'« autre » existait à Alexandrie, c'était comme ça. Il y avait des juifs, il y avait des chrétiens, il y avait des musulmans⁶⁸. »

« L'autre » existait à Alexandrie, voilà quelque chose d'extrêmement intéressant à relever pour comprendre la vision que Chahine se fait du monde et comprendre le sens de ses films. Tout commence avec « l'autre », la place qu'il occupe dans sa vie. Car il semble nous dire que c'est la présence de « l'autre » qui lui a appris la tolérance. En face de « l'autre », il aimait s'effacer pour répondre dans la langue de celui-ci. Ainsi il pourra mieux communiquer avec lui. Chahine semble nous apprendre qu'avec « l'autre », il a appris les langues, et à partir de « l'autre », il s'est fait sa propre conception des langues pour les transcender. Et enfin, c'est grâce à « l'autre », que Chahine acquière une façon singulière de faire du cinéma, qui le démarque des autres cinéastes (l'exemple de l'écriture des scénarios). « L'autre » n'est pas seulement le voisin, il est l'ancêtre de Chahine, il est tout ce qui a contribué à rendre l'Alexandrie cosmopolite. Michel Larouche écrit un passage fort intéressant concernant l'esthétique de Chahine :

« Les principaux films de Chahine, s'ils ne peuvent tous supporter le qualificatif de baroque, présentent des composantes qui les rattachent étroitement à cette esthétique. En libérant en quelque sorte les signifiants, la démarche de Chahine trouve sa justification en elle-même, elle crée ses propres lois et présente une cohérence étonnante. L'utilisation de nombreux genres cinématographiques apparaît comme une donnée fondamentale, d'où le caractère hybride de sa production [...] Ainsi, le traitement que Chahine fait subir aux genres les vide en quelque sorte de leur substance pour en faire un spectacle, un déguisement rhétorique⁶⁹. »

⁶⁸ Antoine de Baecque, *Festival de Cannes, Les Leçons de cinéma*, France, Panama, 2007, p.108.

⁶⁹ Michèle Larouche, « L'esthétique de Chahine », *Chahine et le cinéma égyptien*, op.cit., p.30.

3. Le caprice de l'artiste :

« *Le dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure de Pernety (1757) voit dans le baroque "tout ce qui suit non les normes des proportions, mais le caprice de l'artiste"*⁷⁰. »

3.1. L'autobiographie du Nous :

Faire de l'autobiographie nécessite l'implication des personnes proches de l'autobiographe, or, il n'est pas aisé pour n'importe quelle personne d'accepter de voir défiler sa vie et ses relations intimes dans un film (encore moins dans le monde arabe). Le film est une œuvre irréversible, qui n'est pas la propriété de l'autobiographe. L'engagement que prend le cinéaste en faisant de l'autobiographie dépend de l'autocensure qu'il exerce sur l'intellectuel et l'artiste qu'il est. Soit il décide d'exhiber sa vie, par besoin ou par défi ; soit il pratique de l'autocensure pour essayer de ne pas fâcher. Mais que serait le but d'un film autobiographique si le cinéaste se met à masquer la vérité ou à en occulter certains pans ? Il serait plus juste, dès lors, de faire uniquement un cinéma de fiction et de laisser le genre de l'autobiographie aux plus audacieux, aux cinéastes qui fâchent.

Pour Chahine faire de l'autobiographie, c'est « *mettre une vie sous un microscope et voir où sont les lacunes, où sont les manques de compréhension*⁷¹. »

Le film le plus explicite de cette vision est, sans doute, *La Mémoire*, qui porte en lui un message optimiste, puisque à la fin, Yéhia enfant et Yéhia adulte se réconcilient, - ce qui signifie une réconciliation avec soi -, après avoir éclairci les points noirs, grâce au « règlement de compte », présenté ici comme une forme de communication.

L'un des traits de caractère de Chahine est cette curiosité qu'il porte pour la dissimilitude des personnes rencontrées. Cet intérêt ne peut s'assouvir qu'en essayant de communiquer avec tous les êtres qu'il croise dans sa vie. Mais cette communication est parfois difficile, voire impossible, comme le laissent voir plusieurs scènes du film *La*

⁷⁰ Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, op.cit., p.13.

⁷¹ Magda Wassef, « La Mémoire », *Youssef Chahine l'Alexandrin*, op.cit., p.98.

Mémoire. Yéhia raconte son éloignement d'avec sa femme, qui n'arrive pas à le comprendre. Il parle aussi de l'incompréhension de sa mère, et dans le premier flash-back, le spectateur est amené à se poser des questions sur la fidélité de sa mère envers son père, même si aucun dialogue n'apparaît dans cette scène : la mère de Yéhia croque dans une pâtisserie puis le donne à un homme en face d'elle, en le fixant des yeux⁷². Vient ensuite la sœur qui se positionne en « victime », mariée comme sa mère à l'âge de dix-huit ans, celle-ci se pose des questions sur la vie malheureuse qui a découlé de cette décision injuste et qui semble avoir brisé son insouciance, son bonheur, de jeune fille.

Chahine replonge également dans tous les moments qui l'ont marqué, à chaque étape de sa vie. Notamment un traumatisme d'enfance survenu à l'église, lors d'une cérémonie religieuse dans le cadre scolaire. Le jeune Yéhia chante plus fort que les autres élèves ; il est convoqué par l'instituteur qui le gifle devant toute la classe, lui reprochant de vouloir « monopoliser » Dieu par sa manière de chanter⁷³.

Les personnages sont tantôt victimes, tantôt bourreaux, changeant au rythme du développement du film. Pour Chahine, qui semble justifier les actes de ses proches, personne n'est vraiment coupable ; tout est mis sur le compte des circonstances de la vie, de certaines rencontres qui peuvent transformer les êtres. Et pour goûter à quelques moments de bonheur, chacun devra œuvrer égoïstement, seul au milieu de la tourmente, ramant à contre-sens des courants impétueux de la vie...

« À ce jour, je trouve que mon film le plus violent, c'est La Mémoire. Parfois j'en viens à souhaiter qu'il ne soit pas projeté ! Sur le plateau, déjà, j'étais agressé. On me disait : "C'est vrai que ta mère était comme ça ? Vrai que ta famille était comme ça ?" Quant à quatre heures du matin, j'écrivais le film, je rougissais tout seul, regardant à droite et à gauche, autour de moi... alors qu'il n'y avait personne⁷⁴. »

⁷² 30^{ème} minute.

⁷³ 27^{ème} minute.

⁷⁴ Robert Ilbert et Ilios Yannakakis dir., avec la collaboration de Jacques Hassoun, *Alexandrie 1860-1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, op.cit., p. 205.

Alexandrie pourquoi ? est dédié uniquement à l'enfance et à l'adolescence du cinéaste, qui nous révèle son amour pour le théâtre et le cinéma. Dans *Alexandrie encore et toujours*, Chahine évoque davantage sa vie professionnelle que sa vie personnelle. Dans *Alexandrie... New York*, le récit s'étend sur toute sa vie, comme c'était le cas de *La Mémoire* : le film reprend la même structure aussi, sauf que cette fois, Chahine règle son compte avec l'Amérique et s'engage plus à montrer sa position antisioniste ; il accuse l'industrie hollywoodienne de ne pas vouloir diffuser ses films aux États-Unis, un manque d'ouverture sur les autres cultures, en particulier arabes.

La définition du baroque, que donne *Le dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure de Pernety*, peut être vue sous plusieurs aspects. Si on considère que le cinéma de fiction suit les normes des proportions, le cinéma autobiographique suit le caprice de l'artiste. Cela s'applique donc à Chahine, considéré comme le premier « je » arabe au cinéma, qui a osé porter sa vie à l'écran et créer, par conséquent, la première œuvre autobiographique dans l'histoire du cinéma arabe.

Indépendamment de la question des genres et de sa comparaison avec la fiction, l'autobiographie porte en elle l'idée du caprice, renforcé par un sentiment exagéré d'ipséité. Dans son texte *L'Alexandrie de Chahine, entre mythe et réalité*, Alaeddine Ben Abdallah cite Jean-Paul Sartre à ce propos : « *C'est la conscience dans son ipséité fondamentale qui permet l'apparition de l'Égo, dans certaines conditions, comme le phénomène transcendant de cette ipséité*⁷⁵. »

Le caprice se laisse voir aussi dans cette manière d'intégrer la vie des autres et leur intimité au film, d'acquérir une certaine liberté face à ce qui est de l'ordre des « secrets de famille » au détriment de la sensibilité de certains de ses proches. Chahine ramène tout à sa personne, dans cette façon de faire, il ne manque pas d'égoïsme, par contre, il le justifie avec des arguments qui peuvent transcender ce symptôme égoïste.

« *Je sais que j'ai fait un film qui pourrait fâcher et déranger. Mais moi, je crois que la vie de n'importe quelle personne ne lui appartient pas à lui tout seul. On ne vit pas seul, on vit à travers et avec les autres. Il y a*

⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1986, p.140.

*une totalité dans tout cela. Je suis en train de creuser au fond de mon être et ce n'est pas une chose facile. Je trouve qu'il y a tout de même un apport très positif dans tout cela et il faut essayer de le réussir autant que possible*⁷⁶. »

3.2. L'amalgame entre autobiographie et fiction :

*« C'est à travers ses films que Chahine réalise ses rêves et fantasmes de parler de soi, de donner une image de soi et de projeter le soi dans une autre vie rêvée et réalisée sur les plateaux de tournage. Même l'Alexandrie antique est soumise aux caprices et à la vision de Chahine [...] Il faut voir dans toutes ses tentatives de s'emparer des souvenirs et de l'histoire d'Alexandrie un certain égocentrisme qui n'est pas toujours pris dans son sens péjoratif*⁷⁷. »

Chahine mêle dans ses films autobiographiques son vécu réel et son vécu imaginaire (comme ses enfants Djamila et Akram dans *La Mémoire*, ou son fils Alexandre dans *Alexandrie... New York*, ou comme les scènes du tournage de son film *Hamlet*, qu'il nous montre dans *Alexandrie encore et toujours*, alors que ce film n'a jamais vu le jour et n'a pas dépassé le stade du synopsis). Certains peuvent qualifier ses films d'autofictions. C'est peut-être le mot « fiction » qui me laisse perplexe. Et qui me pousse à faire un choix arbitraire, pour parler d'une autobiographie plutôt que d'une autofiction. C'est en quelque sorte une autobiographie « infidèle » au vécu réel, mais pas une autofiction. Car l'imaginaire est aussi un monde parallèle au réel. L'imaginaire fait partie de la vie, il est limité dans le temps, exactement comme le réel.

Dans son œuvre autobiographique, Chahine reste tiraillé entre les deux mondes et ne trace pas des barrières qui les séparent, les deux s'additionnent. C'est subtil, vivant, humain. Ce point peut être considéré comme un caprice, une liberté de semer le doute chez le spectateur, et de le rendre plus tolérant vis-à-vis de son monde imaginé. Même

⁷⁶ Magda Wassef, « La Mémoire », *Youssef Chahine l'Alexandrin*, op.cit., p.99.

⁷⁷ Alaeddine Ben Abdallah, « L'Alexandrie de Chahine, entre mythe et réalité », op.cit.

si dans le fond, cette autobiographie « infidèle » révèle plus qu'une autobiographie « fidèle », car elle montre la partie cachée de l'iceberg : les fantasmes, les rêves, les frustrations. Celle-ci propose également une lecture plus explicite de la « façon de penser » du cinéaste. Au lieu de se limiter à « Voilà, ce que j'ai vécu », il dit : « Voilà ce que j'ai vécu, et voilà ce que j'ai imaginé vivre » et que je vis enfin dans mes films. À cette réflexion s'ajoute un des dialogues entre Yéhia et Ginger, dans *Alexandrie... New York*⁷⁸ :

« Yéhia : Ce n'est pas simple, un garçon qui vit tout dans son imagination.

Ginger : Pourquoi vis-tu dans ton imagination ?

Tu as peur de la réalité ?

Yéhia : L'imagination me suffit.

Ginger : Pas à moi.

Tu es là (en touchant son cœur). Pas là (en touchant sa tête).

Yéhia : Comment faire ?

Ginger : Je sais comment faire.

Yéhia : Montre-moi.

Ginger : Ce soir, laisse l'imagination de côté.

Essaie juste une fois de dormir avec moi "en vrai" »

Ce que Ginger reproche à Yéhia dans le dernier film de la tétralogie, son ami Samir le lui reproche aussi dans le premier film. À la sortie du cinéma, Samir propose d'aller draguer des filles sur la corniche, Yéhia se dérobe⁷⁹ :

« Yéhia : Je préfère revoir le film.

Samir : Cesse de vivre dans tes rêves hollywoodiens...

Viens avec nous... vivre ta vraie vie ! »

D'ailleurs, la scène d'ouverture d'*Alexandrie pourquoi ?* commence par le plan de Yéhia qui regarde l'affiche du film *Ziegfeld follies* de Vincente Minnelli. À partir de ce moment et pendant toute cette scène (qui finit avec le dialogue cité ci-dessus), Yéhia paraît dans une autre dimension, celle de *Ziegfeld follies*. Dans la scène d'ouverture

⁷⁸ 44^{ème} minute.

⁷⁹ 9^{ème} minute.

d'*Alexandrie... New York*, Yéhia évoque le cinéma américain de sa jeunesse. Son interlocuteur lui dit : « *L'Amérique n'existe plus... On a cru à un mythe créé par Hollywood.* Yéhia lui répond : « *Avoue que sa beauté mettait notre misère à distance.* »

En 26 ans d'intervalle entre les deux films, Chahine a mûri : il dit clairement la cause de sa fascination pour Hollywood, fuir la réalité, pour se réfugier dans l'imaginaire. Voilà le « germe » qui pourrait expliquer l'amalgame qu'il fait entre le vécu réel et le vécu imaginaire. Chahine nous livre un film qui contient ces deux composantes de nature différente, c'est-à-dire, de ce point de vue, un film hétérogène.

3.3. La personnification de l'Amérique :

« Youssef Chahine a réussi à imposer un style foisonnant très personnel. À travers lequel le questionnement sociopolitique apparaît indissociable d'un parti-pris original de « détournement » des codes du cinéma narratif classique, hollywoodien, dans sa forme dominante⁸⁰. »

L'Égypte a connu le cinéma très tôt ; pourtant, Chahine dit n'avoir pas porté un grand intérêt aux films égyptiens qui se faisaient à l'époque de sa jeunesse, il a été toujours influencé par les films occidentaux, notamment les films américains. Le début du film *Alexandrie pourquoi ?*, évoqué plus haut, le démontre. Chahine montre dans cette scène l'émerveillement d'un adolescent arabe (lui-même), épris de cinéma américain. Dans *La Mémoire*, à plusieurs reprises, Mehdi, l'ami de Yéhia, lui dit d'arrêter de rêver que l'Amérique reconnaisse son talent de cinéaste. Pour Mehdi, Yéhia ne pourra jamais atteindre cet objectif puisqu'il est et restera un cinéaste arabe. Ce thème revient aussi dans le dernier film de Chahine, *Alexandrie... New York*, où le réalisateur porte pour la première fois un regard pessimiste sur l'Amérique qu'il a tant aimée. Alexandre - le fils de Yéhia, né d'une ancienne relation avec son premier amour, Ginger l'Américaine - est un personnage purement imaginaire, qui représente, selon Chahine, l'Amérique. Alexandre, tout au long du film, est contrarié par le fait que son père soit arabe. Il le rejette, comme l'Amérique a rejeté le cinéaste. La fin du film est celle de l'occasion manquée pour le père, qui souffre de la blessure causée par l'être cher, qu'est son fils.

⁸⁰ Michèle Larouche, « L'esthétique de Chahine », *Chahine et le cinéma égyptien*, op.cit., p.29.

Cette volonté de créer un fils imaginaire est un caprice de Chahine, qui rêvait d'avoir un fils danseur. Mais ce caprice n'est pas dénué de sens car Chahine aurait très bien pu imaginer avoir un fils danseur arabe. Le choix qu'il soit Américain, est une volonté de personnifier les États-Unis, lui attribuer un rôle, se confronter à ce pays, le regarder droit dans les yeux. Alexandre cristallise en lui toute la relation que Chahine a vécue avec l'Amérique. Le cinéaste reproche à ce pays de ne pas être ouvert aux autres cultures et de croire que le monde s'arrête aux frontières de l'Océan Atlantique, exactement comme Ginger le rappelle à Alexandre⁸¹.



Bien que le propos de Chahine critique l'Amérique, on trouve dans l'esthétique de son film une influence américaine, comme le plan filmé en travelling où Yéhia et Ginger sont assis sur un banc dans *Central Park*⁸². Chahine croyait au « rêve américain », il a tant aimé l'Amérique. Pour lui, la vraie réussite ne peut être totale sans la reconnaissance de ce pays, qui lui a donné la chance jadis d'étudier le cinéma à *Pasadena Play House*. Rêve personnel s'intégrant au grand rêve américain...

« Sur le plan technique, on sent chez Chahine une volonté exacerbée de professionnalisme, une volonté aussi de se faire lire par les Occidentaux.

En ce sens, il est comme le tournesol qui se meut dans la direction du soleil. Le cinéma de Youssef Chahine constitue une œuvre généreusement ouverte qui permet aux Occidentaux de comprendre le monde arabe⁸³. »

⁸¹ 10^{ème} minute.

⁸² 17^{ème} minute.

⁸³ Christian Bosséno, « Battling Jo, un humaniste fou de cinéma », *Youssef Chahine l'Alexandrin*, CinémaAction 33, op.cit., p.15.

DEUXIÈME PARTIE :
CHAHINE, CINÉASTE CATHOLIQUE

1. Le rapport à la mort :

« J'aimerais dire comment tout s'est déclenché, pourquoi je fais ces films. C'est une décision que j'ai prise juste avant Alexandrie Pourquoi ? Venant de subir une intervention médicale, je me suis dit : si je me tire de cette grave opération, c'est en faisant face à la mort, en prenant certaines décisions. Je ne vais plus avancer certaines opinions, je vais parler de ce que je connais très bien ⁸⁴ ».

1.1. La présence de la mort :

L'esprit baroque est basé sur l'évidence que l'homme est mortel. Cette évidence déclenche une nouvelle vision de l'existence : l'homme baroque, prenant constamment conscience que la vie est brève, va essayer de la vivre pleinement, voire avec excès, et se souciera donc moins de préparer la vie de l'au-delà. C'est le premier paradoxe de l'esprit baroque : une façon joyeuse d'appréhender la vie terrestre, qui résulte de la présence constante de la mort.

Ce paradoxe est abordé dans *Alexandrie Pourquoi ?* Car le film se déroule en 1942-1944, au moment de la Seconde Guerre Mondiale, donc dans un contexte où la mort est fortement présente. Or, cela n'empêche pas le film de déborder de vie, notamment dans les scènes qui montrent le groupe de lycéens, en particulier Yéhia et son obsession de devenir acteur. Un combat incessant qu'il livre pour un objectif à long terme, dans une période où survivre au lendemain n'est guère assuré.

Dans *Alexandrie Pourquoi ?* tous les personnages semblent accepter cette fatalité et tentent de profiter au maximum de la vie, essayant de ne pas s'apitoyer sur leur sort. Il y en a même, comme le personnage de Chaker Pacha, qui profite de la guerre pour s'enrichir. Ce film se déroule sur un fond historique mêlant plusieurs intrigues. L'une d'entre elles est l'histoire d'amour entre Tommy (le soldat anglais) et Adel (l'aristocrate arabe). Cette tragédie est la plus représentative de cette idée de la mort. Par nationalisme, Adel « achète » Tommy pour le tuer mais au lieu de commettre cet acte, il

⁸⁴ Serge Daney, « Alexandrie, parce que », *Cahiers du cinéma* n° 431/432, France, Mai 1990.

s'attache peu à peu à lui et le garde à ses côtés, avant de le libérer. Ce dernier rejoint le front et meurt quelques temps après. Ce récit est une sorte de dialogue entre l'Occidental et l'Arabe, l'occupant et l'occupé, le roturier et l'aristocrate, le blond et le brun, etc. C'est aussi la rencontre avec la mort, puisque cette histoire d'amour commence et finit avec celle-ci. Tommy dit à plusieurs reprises qu'il n'est pas fait pour mourir et pourtant il sera tué lors de la bataille d'El Alamein.

« Jean Rousset : La mort n'est plus la substance secrète de la tragédie, le silencieux et invisible aboutissement de la vie malheureuse. Elle est arrachement à la vie, long cri haletant, agonie déchiquetée en de multiples fragments.

Pourquoi cette sensation, soulignée de mort douloureuse, arrachante ? Simplement parce que l'homme baroque sait qu'il n'y a plus rien après cette mort. Il sait que l'au-delà n'existe pas, aussi certainement que d'autres croient en la vie éternelle. La mort prend ainsi une valeur nouvelle, elle devient implacable. Elle cesse d'être un passage pour devenir un terme.⁸⁵ »



La scène du cimetière militaire d'El Alamein⁸⁶ est filmée d'une façon qui évoque l'omniprésence de la mort, notamment avec le long travelling latéral sur les tombes perdues au milieu du désert. La lenteur de ce plan est synonyme du drame de la guerre et du nombre incalculable de morts que celle-ci laisse dans son sillage, pertes humaines

⁸⁵ Pierre Pitiot, *Cinéma De Mort, Esquisse d'un Baroque Cinématographique*, Montpellier, Éditions du Signe, 1972, p.12.

⁸⁶ 104^{ème} minute.

inutiles et absurdes. Ces tombes s'étendent à l'infini dans l'infinité absolue du désert... Tommy détestait l'idée de mourir loin de son village natal. Pourtant, c'est dans cette « terre de nulle part » qu'il sera enterré et cette scène montre cela d'une manière remarquable. C'est la tragédie jusqu'au bout.

Un travelling avant (en plongée) vient recadrer la tombe du soldat anglais, en laissant voir son âge, 21 ans. Retentit le refrain que chantait Tommy dans le cabaret au début du film. Cette chanson joyeuse accentue l'atmosphère dramatique et donne à la scène un ton pathétique. Chahine nous montre ensuite, dans une succession de zooms (avant et arrière), l'immense drame de la guerre, en se rapprochant des épitaphes éparpillées un peu partout dans le vaste cimetière : « *âge 18* », « *connu de Dieu* », « *leurs noms vivent pour toujours* ». Chahine fait défiler toutes ces inscriptions illusoires (créées par les hommes pour alléger leur conscience et supporter l'idée de la mort), avec une musique de fanfare militaire plutôt enjouée. Ce contre-point audio-visuel rend les spectateurs perplexes. Pour Chahine, ces adolescents n'ont pas eu le temps de se connaître eux-mêmes, ni d'approfondir leurs relations à Dieu et aux autres, ni d'accomplir une vie complète, pour qu'ils soient jugés à leurs justes valeurs. Donc leurs noms ne vivront pas pour toujours. Une vie insignifiante pour une mort inutile. La guerre pour Chahine est une absurdité humaine. Au milieu de ces zooms avant et arrière, il y insère des archives sur les décombres provoqués par la guerre. Le monde semble en ruines et les morts envahissent le désert alors que les vivants se font rares.





Dans *La Mémoire*, la mort est le sujet central du film, puisque le temps zéro du film est le temps de l'opération à cœur ouvert que Yéhia subit. Celui-ci est donc entre la vie et la mort. Sa cage thoracique se transforme en tribunal, où l'enfant qu'il a été est accusé de vouloir tuer l'adulte qu'il est devenu. Pour écrire ce scénario, Chahine s'est inspiré de son opération chirurgicale (victime d'un infarctus en 1977 lors d'un tournage).



Les deux autres films de la tétralogie d'Alexandrie abordent moins la question de la mort. Elle est néanmoins présente dans *Alexandrie encore et toujours* avec deux scènes : la milice qui tue les citoyens réclamant leurs droits ou osant exprimer des avis contraires à la proclamation d'Alexandre, sorte de Dieu⁸⁷ ; Hamlet qui découvre le cadavre de son père et le venge en tirant un coup de feu sur son oncle⁸⁸. Dans *Alexandrie... New York*, la mort est évoquée lors de la scène où Yéhia découvre à la télévision les images du massacre des Palestiniens par les Israéliens, et les cadavres pleurés par leurs familles⁸⁹.

⁸⁷ 23^{ème} minute.

⁸⁸ 84^{ème} minute.

⁸⁹ 6^{ème} minute.

1.2. Les apparitions du Christ :

Dans *Alexandrie Pourquoi ?*, Chahine, qui est de religion catholique, met en scène plusieurs séquences du Christ exprimant le paroxysme de l'arrachement à la vie.

Par exemple, lorsque Yéhia est en maillot de bain sur la plage⁹⁰. La tête décomposée d'un cadavre de militaire apparaît. Plan rapproché de Yéhia qui découvre l'affreuse vision. Gros plan d'un des pieds nus du cadavre balayé par les vagues. Puis Chahine insère soudainement un plan montrant la main ensanglantée d'une statue du Christ en croix. Gros plan sur la tête du Christ qui laisse voir une larme coulant sur son visage. Retour à la scène de plage avec Yéhia, en plan rapproché, terrifié par la vision du cadavre. Enfin, Chahine achève la scène en insérant un plan des pieds ensanglantés du Christ crucifié. À noter, l'utilisation de zooms rapides (avant et arrière) qui accompagnent les apparitions du Christ, comme pour mieux insister sur le choc ressenti par Yéhia. Ces images « mentales » sont l'idée que Yéhia (*alter ego* de Chahine) se fait de la mort. Elles apparaîtront dans son subconscient toutes les fois où il sera confronté à la mort ou à une situation d'échec.



⁹⁰ 33^{ème} minute.

La représentation du Christ s'est épanouie à la naissance du baroque. Ce style artistique est venu dans le cadre de la Contre-Réforme, comme réponse du Concile de Trente⁹¹ à la Réforme et aux théories luthériennes⁹², pour qui la foi du fidèle est la chose capitale. Martin Luther⁹³ a minimisé le rôle qu'occupe l'Église pour le fidèle et a occulté le culte des images de la pratique religieuse, en mettant l'accent sur la place de la musique. Le Concile de Trente, par opposition, a utilisé les images des divinités (le Christ, la Vierge Marie et les Saints) pour séduire les fidèles et renforcer l'Église de l'époque. Les images ne devaient pas être adorées pour ce qu'elles étaient, mais pour les sujets qu'elles représentaient. Elles n'étaient considérées que comme des objets intermédiaires qui reflétaient une chose invisible. Le Concile de Trente ne s'est pas contenté de l'utilisation des images pour séduire le fidèle, il a aussi réaffirmé la doctrine du péché originel et lui a consacré quatre canons. Le péché originel est un thème créé par Saint Augustin⁹⁴, qui s'est développé dans l'Église africaine, notamment lors du Concile de Carthage en 418, comme le montre le paragraphe ci-dessous :

« Le 1er mai 418, plus de deux cents évêques africains se réunissaient à Carthage. Les succès obtenus par Pelage en Orient les inquiétaient beaucoup et ils étaient irrités par les hésitations romaines devant le grave danger qui menaçait la chrétienté. "L'Église d'Afrique... tenait à affirmer son homogénéité et sa force... dans une déclaration de neuf articles, dont trois concernaient la question du péché originel, trois le rôle et l'efficacité de la grâce, et les trois derniers l'universalité du péché; elle réprouvait les thèses capitales du pélagianisme et établissait, sur des principes dont l'inspiration augustinienne est évidente, les fondements d'une théologie de la grâce qui est devenue aussitôt classique." »⁹⁵

⁹¹ Concile de Trente : concile œcuménique qui se tint à Trente, en Italie, de 1545 à 1547, puis à Bologne de 1547 à 1549, et de nouveau à Trente en 1551- 1552 et en 1562-1563. Convoqué par Paul III en 1545 et clos par Pie IV, il fut la pièce maîtresse de la Réforme catholique (ou Contre-Réforme), par laquelle l'Église romaine opposa aux protestants une révision complète de sa discipline et une réaffirmation solennelle de ses dogmes. Le Petit Larousse illustré 2013.

⁹² Luthéranisme : doctrine religieuse fondée par Luther, elle se caractérise par la reconnaissance de la Bible comme seule autorité en matière de foi ; la doctrine sur le péché originel. Le Petit Robert 2013.

⁹³ Martin Luther, né à Eisleben en Allemagne (1483- 1546), est un réformateur religieux.

⁹⁴ Saint Augustin, né à Souk-Ahras, en Algérie, (354- 430), est un philosophe, moraliste et théologien, Père de l'Église latine.

⁹⁵ Alfred Vanneste, *Le décret du Concile de Trente sur le péché originel*, Casterman, 1966, p. 582- 583.

Tout comme le Concile de Carthage qui s'inquiétait des théories pélagiennes en 418, le Concile de Trente redoutait les théories luthériennes en 1546. Le thème du péché originel a connu deux importantes évolutions lors de ces Conciles. Ne peut-on lire dans ceci une intention de l'Église, sous le coup de l'inquiétude, de renforcer le sentiment de culpabilité chez les fidèles pour provoquer le pathos et atteindre le paroxysme de la foi. « *Le Christ en croix étant, selon Clark, le symbole le plus poignant légué par la tradition picturale occidentale pour exprimer le pathos*⁹⁶. »

Dans la représentation du Christ en croix, l'idée du péché originel apparaît nettement. Le baroque est synonyme de passion et de foi, il joue sur l'affectif, à travers les images du Christ, de la Vierge Marie et des Saints. Le baroque doit atteindre le pathos : pour cela il faut rendre les fidèles coupables afin qu'ils soient mieux attentifs à la souffrance du Christ sur la croix.

Dans *La Mémoire*, Chahine revient sur un drame d'enfance lié au thème de la Crucifixion⁹⁷. Le coupable est Gabriel, son instituteur de l'école primaire. Ce premier flash-back montre Yéhia enfant dans la salle de prière, en train de chanter en compagnie de ses camarades. En voyant les sculptures représentant la Passion, l'enfant se rappelle cet épisode et s' imagine subir le calvaire du Christ. Cette identification troublante pousse l'enfant à chanter plus fort que ses camarades. L'instituteur le remarque puis le convoque plus tard dans sa salle de classe et le gifle devant les élèves, en lui reprochant de vouloir « *monopoliser Dieu* », par sa façon de chanter. De retour à la maison, Yéhia se fait gronder par ses parents au sujet de sa « mauvaise conduite » à l'école.



⁹⁶ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma Baroque, France, Atelier National de Reproduction des Thèses*, p.253.

⁹⁷ 27^{ème} minute.



Chahine compare l'instituteur à Hitler, en lui faisant porter la moustache légendaire. La manière d'inculquer la religion à ses élèves est trop autoritaire, et cette « dictature » amène l'enfant Yéhia à un rejet et une certaine haine vis-à-vis de la religion catholique. *La Mémoire* explique donc pourquoi Yéhia brûle la crèche de Noël⁹⁸ dans *Alexandrie pourquoi ?* Concernant son geste de faire porter la faute à son frère aîné, on comprend que Chahine lui reproche d'avoir rapporté cette histoire humiliante à leurs parents. Comme le rappelle le dialogue en arabe, qui n'est pas traduit en français, dans ce flash-back où le père dit à Yéhia : « *ton frère m'a dit que tu t'es mal conduit aujourd'hui à l'école*⁹⁹ ». Dans cette scène, le frère aîné est assis à côté du père. D'emblée, cette disposition dans le plan, crée une sorte de rivalité entre les deux frères et met Yéhia en position d'infériorité.

1.3. La question de l'ornement :

Dans son ouvrage *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, Joëlle-Elmyre Doussot qui aborde le thème de la musique baroque, trace lors de son introduction les fondements de son travail. Elle cite Monteverdi¹⁰⁰, selon lequel « *L'accent [l'ornement] est une inflexion ou une modification de la voix ou de la parole par laquelle on exprime les affections et les passions naturellement ou par artifice.*¹⁰¹ ». Cette citation s'applique à merveille à la séquence où Yéhia chante dans l'Église, puisque celui-ci modifie la tonalité de sa voix en fonction de ses sentiments, qui proviennent de son identification au Christ et du fait qu'il ressente ses souffrances. Car le baroque réside peut-être dans le

⁹⁸ Voir le chapitre 2.1. L'interdiction de l'échec.

⁹⁹ 31^{ème} minute.

¹⁰⁰ Claudio Monteverdi, né à Crémone, en Italie (1567- 1643) est un compositeur de musique baroque.

¹⁰¹ Joëlle-Elmyre Doussot, *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, France, Minerve, Collection Musique ouverte, 2007, p.7.

point de départ qui fait naître l'œuvre. L'artiste baroque, qu'il soit musicien, sculpteur, peintre ou cinéaste, part de son intériorité, de ses émotions et de sa passion. C'est peut-être la caractéristique qui a fait que le baroque, à sa naissance, a été taxé de « mauvais goût » et qui a valu que l'on reproche aux artistes baroques de faire des « caprices ». Cela a conduit à « *la condamnation de ceux qui n'imitent pas les maîtres*¹⁰². »

D'emblée, cette séquence nous ouvre la porte sur une autre lecture qui, hasardeusement, résume l'histoire de l'art baroque. Considérons, dans une interprétation large, que Yéhia signifie le baroque. Ce dernier refuse de chanter selon la manière classique imposée par l'instituteur ; il refuse donc les codes classiques et préfère partir de ses passions propres. La gifle devient donc la condamnation de ce ton de liberté, comme le baroque a été condamné à sa naissance.

*L'ornement*¹⁰³ est cette façon de décorer l'espace qui peut trouver ses origines dans la culture. On a toujours l'impression que l'espace oriental est bien plus peuplé que l'espace occidental. Le premier contient beaucoup de détails, qui servent à embellir ; c'est d'abord un état d'esprit qui conduit à cette façon, ancré dans la culture orientale, qui ne cherche pas à faire voir le lien entre les éléments du décor, mais qui aspire à « peupler les yeux ». Alors que, relativement, l'espace occidental cherche davantage l'homogénéité, qui renvoie directement à une signification, et donc un rapport entre les objets qui décorent l'espace. L'ornement est considéré comme une composante baroque, qu'on trouve fortement dans l'esthétique de Chahine. Le cinéaste orne ses films, mais la fonction de cet ornement peut dépasser la simple raison d'embellir. Chahine cherche certes à séduire l'œil du spectateur avec cet ornement, mais ces détails « ornementaux » ne le sont que pour celui qui regarde les films une fois ; alors qu'ils deviennent signifiants pour celui qui regarde les films plusieurs fois.

¹⁰² Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, op.cit., p.13.

¹⁰³ Le mot ornement vient du latin *ornamentum*, ornement, mais aussi costume, ornement d'un discours et d'un texte, distinction, honneurs. Les significations multiples de ce terme ont été préservées jusqu'à l'époque contemporaine. L'ornement est ce qui sert à décorer une chose, quelle qu'elle soit. Cette définition succincte marque la différence qui existe entre l'ornement et la statuaire ou la peinture, dans lesquelles la narration (histoire, allégorie) est plus importante que la décoration. D'autres aspects de l'ornement permettent de mieux saisir son caractère véritable. L'ornement est essentiellement composé pour un espace défini et limité, et on peut dire qu'il est conçu pour répondre à ces exigences. www.universalis.fr/encyclopedie/ornement-histoire-de-l-art/

En partant de l'œuvre d'Oleg Grabar, Emmanuel Plasseraud écrit :

« En Occident, l'ornement a mauvaise réputation, et cette mauvaise réputation lui interdit d'être pensé dans toute son étendue. Oleg Grabar reproche par exemple à Gombrich, dont il reconnaît la qualité de l'analyse, de ne pas sortir du préjugé selon lequel la seule chose qui ait de la valeur, et pour laquelle l'ornement est d'ailleurs utilisé, est le non-ornemental, le significatif. L'ornement est taxé de superficialité, associé aux arts mineurs, au plaisir du travail manuel (souvent dévalorisé par rapport au travail intellectuel), et, nous concluons par là, à la virtuosité et à la gratuité. Ce n'est pas le cas en Orient, comme le montre l'étude de Grabar¹⁰⁴. »

Chahine est *copte*¹⁰⁵, c'est-à-dire un chrétien d'Égypte. L'art copte est connu pour ses caractéristiques propres, puisque l'Église copte, pour des raisons idéologiques, s'est séparée de la Grande Église. L'ouvrage intitulé *L'art copte en Égypte ? 2000 ans de christianisme*, trace quelques caractéristiques de cet art.

« Dans l'art copte- et plus particulièrement dans les icônes et les peintures murales d'églises – il y a une indifférence complète vis-à-vis des règles de représentation du réel, des dimensions du visible et des mensurations humaines exactes. On y verra figurés des corps de saints comme tassés sur eux-mêmes ou au contraire étirés, dans le plus grand mépris des proportions du corps humain. On verra le visage de l'Enfant Jésus revêtu d'une physionomie d'adulte, chargé des souffrances de tous les hommes, et, tous ensemble, éclairé par la sagesse du Père invisible¹⁰⁶. »

Le plan montrant Yéhia enfant qui s'imagine crucifié à la place du Christ peut trouver une réponse probable dans l'art copte. D'autant plus que l'Enfant Jésus est chargé des

¹⁰⁴ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma Baroque*, op.cit., p.195.

¹⁰⁵ Coptes : chrétiens d'Égypte et d'Éthiopie. Ils forment une Église autonome depuis le concile de Chalcédoine (451) et suivant le rite d'Alexandrie. On compte environ 7 millions de coptes égyptiens, et 14 millions de coptes éthiopiens. Définition du Robert illustré et Dixel 2012, p.437.

¹⁰⁶ Marie-Hélène Rutschowskaya et Dominique Bénazeth, *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme*, Italie, Institut du Monde Arabe et Gallimard, 2000, p.14.

souffrances de tous les hommes, c'est-à-dire la représentation parfaite de la culpabilité, par rapport à un visage d'enfant, qui est la figure de l'innocence. Les hommes se sentent donc plus coupables du sacrifice d'un enfant que celui d'un adulte.

Puisque l'artiste baroque casse les codes classiques, son œuvre découle souvent du « caprice ». Cette caractéristique peut également être attribuée à l'artiste copte. Une étude comparative de ce point commun entre les deux arts peut être une bonne piste de recherche pour un historien d'art. Au Musée du Louvre, dans la galerie réservée à l'art copte, l'artiste copte est défini ainsi :

« L'artiste copte s'éloigne de la reproduction fidèle de la réalité et donne libre cours à son talent. Tantôt souple, tantôt raide, son style est non-conformiste et parfois humoristique. Les proportions qu'il donne aux corps et les transformations qu'il inflige à ses modèles le libèrent des canons antiques, pharaoniques et classiques.¹⁰⁷ »

¹⁰⁷ Dominique Bénazeth, Département des Antiquités égyptiennes, Art Copte, Musée du Louvre.

2. De la culpabilité au péché originel :

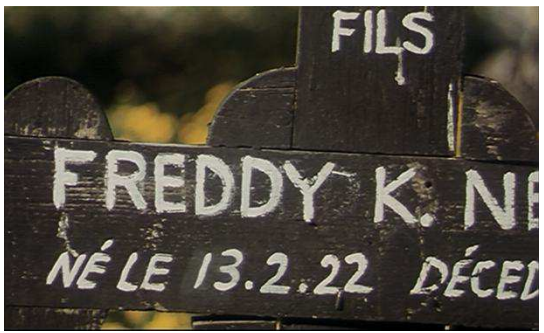
2.1. L'interdiction de l'échec :

Dans *Alexandrie pourquoi ?*, Yéhia organise une représentation théâtrale avec ses camarades, sous les auspices de la princesse Chahinour. Hélas, c'est un échec. À la fin du spectacle¹⁰⁸, Yéhia est pris de vertige et s'écroule sur la scène. La séquence suivante est un flash-back¹⁰⁹, où Chahine revient sur un drame familial qui l'a marqué : la mort prématurée de son grand frère. Cette séquence commence avec un plan rapproché d'une crèche de Noël vue de l'intérieur. Yéhia, petit garçon âgé de 5 ans environ, y allume une bougie mais la fait tomber. Des flammes s'élèvent. Un zoom avant recadre la figurine de Jésus en feu. Puis un plan général montre la crèche en flammes. La grand-mère de Yéhia entre dans le champ et hurle en s'adressant à lui : « *C'est toi qui a brûlé Jésus, c'est toi qui a brûlé Jésus !* ». Yéhia se cache derrière son grand frère, âgé de 8 ans environ, et dit : « *Ce n'est pas moi ! C'est lui qui a brûlé Jésus* ». La grand-mère répond hors champ : « *Puisqu'il a brûlé Jésus, il mourra* ».

La séquence se poursuit, filmée en courte focale, sur la dernière tentative des parents de Yéhia de sauver son grand frère en l'enveloppant dans des draps chauds. Mais d'après les médecins, l'enfant a perdu tout espoir de survivre, puisque ses deux poumons sont atteints irrémédiablement. Une voix-off chuchote et répète plusieurs fois « *L'ainé est mort* », tandis qu'apparaît le visage du Christ en flash (filmé avec un zoom avant). Retour sur Yéhia, puis un nouveau gros plan du Christ, les pieds cloués sur la croix. Et enfin, un plan rapproché du cercueil décoré avec des fleurs et éclairé par des cierges. Après un jeu théâtral de la mère en pleurs, la grand-mère entraîne Yéhia et sa sœur, âgée de 7 ans environ, dans une chambre et ferme la porte en leur disant : « *L'ainé est mort parce qu'il a brûlé Jésus* ». Elle quitte la pièce et dit : « *Enfermez-les dans la chambre pour toujours* ». Yéhia entend par l'entrebâillement de la porte la voix hors champ de la grand-mère : « *C'est le petit qui aurait dû mourir* ».

¹⁰⁸ 84^{ème} minute.

¹⁰⁹ 85^{ème} minute.



Après la séquence du flash-back, c'est le retour au présent : Yéhia se recueille sur la tombe de son frère¹¹⁰. Il est avec son ami Mohsen.

Mohsen : Qu'est-ce que tu fais dans cette atmosphère sinistre ?

Yéhia : Même si le monde entier me défiait, je serais acteur.

Mohsen : Nous le voulons tous.

Yéhia : Ma grand-mère a dit : « C'est le petit qui aurait dû mourir ».

Mohsen : C'est ton frère ?

Yéhia : C'était un génie.

Cette séquence a pour but d'expliquer le rapport entre les deux séquences précédentes (le fiasco de la pièce théâtrale et la mort prématurée du frère aîné). Car Yéhia se refuse l'idée de l'échec, à cause d'une certaine culpabilité qu'il éprouve par rapport à la mort de son frère aîné. Il veut prouver à sa famille qu'il mérite d'être resté vivant, et qu'il va réussir sa vie, autant que son « génie de frère » l'aurait réussie. Yéhia a le sentiment que son frère est mort par sa faute. N'est-ce pas lui qui a brûlé Jésus et qui a fait porter la responsabilité de cet acte à son frère ? Il ne veut donc pas que ce sacrifice soit vain. Cette culpabilité crée chez lui une volonté démesurée, il a comme concurrent le « fantôme d'un génie » et n'a pas idée des limites de celui-ci. Une totale

¹¹⁰ 26^{ème} minute.

méconnaissance de ce concurrent fraternel nécessite un travail sans fin, car Yéhia ne peut supposer tous les miracles que son frère aurait pu réaliser s'il était resté en vie. Ce sentiment de culpabilité a été accentué par la grand-mère, qui aurait voulu voir Yéhia mourir à la place de son frère. Chahine fait des allusions à cet épisode à d'autres moments du film, comme la scène de la dispute entre Yéhia et sa mère¹¹¹.

« La mère : Ce qui est arrivé à ton frère ne suffit pas ?

Il faut que tu nous quittes aussi ?

Yéhia : Le génie est parti. Pourquoi pas le raté ?

Toi et grand-mère vous pensez que moi et papa sommes les ratés.

La grand-mère : Laisse-nous dans le silence, c'est mieux ! »

Après la séquence du cimetière, Yéhia fait une projection privée¹¹² d'un court-métrage qu'il a réalisé en amateur avec une caméra Pathé Baby. Il reçoit de bonnes critiques de son public. Avec cette scène, Chahine ne semble pas vouloir s'arrêter sur un sentiment d'échec. Cette projection vient créer un certain équilibre. Chahine semble nous dire que l'échec fait partie de la réussite car, durant sa carrière, il a lui-même connu plusieurs échecs, et preuve de persévérance, maintes réussites. Il s'est usé dans sa passion, et ces moments durs par lesquels il est passé, lui interdisent de s'arrêter. Quand il « se retourne pour voir derrière lui » tout ce qu'il a subi pour sa passion, il ne veut pas que ses sacrifices soient vains, exactement comme le sacrifice de son frère.

« La scène où Yéhia joue devant sa classe médusée une tirade de Hamlet, [...] où il est question de deux frères, l'ainé, mort, porté aux nues, le cadet, vivant, ravalé plus bas que terre, Chahine accumule les clefs : celle de sa réappropriation de la culture occidentale d'une part ; celle de sa vocation aussi : en effet nous apprendrons plus tard dans le film, à travers un flash-back que Yéhia avait un frère aîné, très doué, qui est mort et qu'il se sent coupable d'être resté vivant, à sa place. Ce rappel d'un épisode autobiographique marque bien l'enjeu de la carrière d'acteur : il s'agit à la fois de démontrer sa valeur à une famille mal remise de cette perte, et d'expier la "faute", en

¹¹¹ 98^{ème} minute.

¹¹² 87^{ème} minute.

*rejouant indéfiniment le désir d'être à la place de l'autre, mais aussi de ressusciter.*¹¹³ »

2.2. Rapprochement entre l'épisode autobiographique de Chahine et le péché originel :

Cette culpabilité qu'éprouve Chahine, et qu'il extériorise dans ses films autobiographiques d'une manière claire, peut être lue comme un sentiment forgé par sa confession catholique. D'ailleurs, les éléments visuels qui renvoient à cette confession ne manquent pas, notamment dans *Alexandrie pourquoi ?* (crèche de Noël, Christ sur la croix, cimetière catholique, cercueil avec figurine de Jésus crucifié, habits noirs du deuil). Chahine met en scène sa confession catholique, il l'associe directement à son sentiment de culpabilité face à la mort de son frère aîné, en insérant subitement de brefs plans du Christ sur la croix. La culpabilité dans la foi chrétienne a été à maintes reprises un grand sujet à débat, qui trouve racine dans le péché originel. Pour exemple, je cite ces deux versets de la Bible qui expriment l'idée de la culpabilité.

« Tous, comme des moutons, nous étions errants, chacun suivant son propre chemin, et Yahvé a fait retomber sur lui nos fautes à tous »¹¹⁴.
« Qui veut en effet sauver sa vie la perdra, mais qui perdra sa vie à cause de moi et de l'Évangile la sauvera »¹¹⁵.

En effet, dans le premier verset, qui évoque le sort du Christ, la culpabilité est ressentie dans l'action de faire tomber sur lui nos fautes. Quant au deuxième verset, le sentiment de culpabilité dépasse de loin le premier, il est ressenti dans l'action qu'une tierce personne veut sauver sa vie.

Comme je l'ai dit plus haut, cette « culpabilité » catholique, si on peut la nommer ainsi, trouve racine dans le thème du péché originel. Dans la tradition chrétienne, le fait que Jésus-Christ soit crucifié est expliqué, entre autres, comme une tentative de racheter

¹¹³ Geneviève Sellier, « Alexandrie Pourquoi ? Une esthétique du melting pot », *Youssef Chahine l'Alexandrin, CinémaAction* n°33, op.cit., p.63.

¹¹⁴ Isaïe 53, 5-6.

¹¹⁵ Évangile de Marc 8, 35.

Adam du péché qu'il a commis. Paul, dans ses lettres, traite de cette notion de péché, il rattache tous les péchés au péché d'Adam. Ce dernier, en mangeant le fruit défendu, a provoqué la colère de Dieu et a créé un état de déséquilibre. Tout humain est fautif du simple fait qu'il soit le descendant d'Adam. L'équilibre est retrouvé par le sacrifice du Christ. François Euvé dans son chapitre intitulé *Du Deuxième au premier Adam* écrit :

« L'universalité à laquelle prétend la doctrine paulinienne lui fait retrouver la figure biblique d'Adam dont toute l'humanité est issue, selon le récit biblique. Le renouvellement radical qu'instaure Jésus-Christ marque un seuil, voire un retournement dans l'histoire « adamique » de l'humanité. L'histoire est en tension entre deux pôles et cette polarité s'exprime par le couple mort/vie : "Comme tous meurent en Adam, en Christ tous recevront vie " (1 Co 15.22). Plus loin, dans la même lettre aux chrétiens de Corinthe, Paul le dit dans une formule dense et difficile à traduire : "le premier homme Adam fut un être animal doué de vie, le dernier Adam est un être spirituel donnant la vie » (15,45)".¹¹⁶ »



De cette succession d'idées, on constate que la tradition chrétienne, comme toute autre tradition religieuse, véhicule des croyances, voire des principes de vie aux individus qui

¹¹⁶ Euvé François, *Crainte et tremblement : une histoire du péché*, France, Éditions du Seuil, 2010, p. 194-195.

sont imprégnés de cette religion ou qui la subissent du simple fait de naître et de vivre dans une atmosphère religieuse. Ce qui paraît intéressant à relever ici, à propos de la tradition chrétienne, est la notion de sacrifice, la possibilité de retourner dans le passé et de pouvoir corriger la faute, ainsi que la possibilité qu'une personne non fautive puisse laver le péché de la personne fautive. La tentation est grande de faire le rapprochement entre l'histoire du péché originel concernant le couple Adam/Jésus-Christ et Yéhia/son frère aîné. Tout comme Adam, qui mange le fruit défendu, Yéhia provoque la colère de Dieu, en brûlant la crèche de Noël. Adam a été puni avec la Chute, il est descendu sur Terre. Adam et Yéhia ont péché. Jésus-Christ a lavé le péché d'Adam par sa crucifixion, le frère aîné de Yéhia a lavé le péché de celui-ci par sa mort.

Pour rebondir sur le pathos, qui s'exprime par excellence dans la représentation du Christ en croix, Plasseraud écrit :

« Le pathos, selon Kenneth Clark, "exprime toujours cette même idée que l'homme, par son orgueil a provoqué la colère de Dieu". Il est l'expression de la défaite de l'homme et du triomphe du divin sur le monde matériel. Il est donc normalement associé à la tragédie, et est rendu traditionnellement, de façon figurative, par la torsion du corps, comme dans la plus célèbre sculpture pathétique, le Laocoon.[...] Les films baroques ne sont pas seulement chargés de formes, ils sont aussi chargés émotionnellement d'instantanés pathétiques.¹¹⁷ ».

La séquence de la mort du frère aîné exprime exactement l'idée du pathos, puisque Yéhia provoque la colère de Dieu et fait porter la faute à son frère aîné. La grand-mère prédit la vengeance de Dieu : celui qui a brûlé Jésus sera puni.

Supposons qu'il s'agissait de la mort du frère cadet de Chahine et non de l'aîné. Est-ce que Chahine aurait ressenti la même culpabilité ? Pourquoi la grand-mère met l'accent sur l'aîné ? Pourquoi aurait-elle voulu voir mourir le cadet à la place de l'aîné ?

Pour revenir au péché originel, selon la tradition chrétienne, l'homme est fautif du simple fait d'être le descendant d'Adam, la faute devient telle une maladie héréditaire qui se transmet de génération en génération. L'humanité, depuis cette faute, est dans un

¹¹⁷ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma Baroque*, op.cit., p.253.

état de déséquilibre et c'est grâce au salut du Christ que l'équilibre est retrouvé. Mais la culpabilité incombera aux humains qui vont venir après le Christ. Tout comme la faute, la culpabilité se transmet par la descendance : l'humain est coupable du simple fait qu'il vient dans le temps après la mort du Christ. Quant à Chahine, sa culpabilité est liée à sa place dans la famille, et au fait qu'il soit venu au monde après et non avant son frère. Dans la société arabe, il est connu que les enfants ne sont pas égaux, les frères sont plus « gradés » que les sœurs, puis entre les frères, l'ainé est plus « gradé ». Les autres lui doivent respect et obéissance. L'ainé sera considéré comme « l'homme de la famille » si le père disparaît.

La culpabilité de Chahine peut trouver justification dans ces principes légués par la société arabe. L'ainé ne peut prendre la place du cadet si ce dernier disparaît, puisqu'il est plus haut que lui dans l'échelle, mais le cadet prend automatiquement la place de l'ainé, si ce dernier disparaît. La mort de l'ainé est plus désastreuse que celle du cadet, c'est pourquoi la grand-mère dit : « *C'est le petit qui aurait dû mourir* ». C'est clair, que par cette scène, Chahine dit ouvertement qu'il se sent coupable d'avoir pris la place de son frère.

3. Du miroir au confessionnal :

3.1. Le double produit par le miroir :

Orson Welles est l'un des cinéastes les plus affiliés au cinéma baroque, il a tendance à utiliser les miroirs, notamment dans deux scènes de *Citizen Kane* et *La Dame de Shanghai*. Ces miroirs donnent des reflets à la profondeur démultipliée, créant chez le spectateur un sentiment de confusion et de doute, surtout quand il est question de mort. Dans la scène des miroirs (*La Dame de Shanghai*), à chaque coup de feu, le spectateur a l'illusion que l'un des deux personnages va périr, ce qui n'arrive finalement pas jusqu'à la destruction de tous les miroirs. Au lieu de voir Bannister ou sa femme s'écrouler par terre, on a le plan d'un miroir qui se casse. Cette scène est à mon sens la plus représentative de l'utilisation du reflet du miroir dans l'esthétique baroque.

« On pourrait, à la rigueur, concevoir un film tourné entièrement à travers des miroirs, personne ne pourrait s'en rendre compte. Si une image a pu me tromper, alors toutes les images ne sont peut-être, elles aussi que des reflets... Cet effet trompe-l'œil s'inscrit parfois dans les films baroques pour indiquer, justement, ce que les images peuvent avoir d'illusoires, [...] Le baroque commence lorsque le sujet de la représentation n'est plus le réel mais son reflet dans le miroir¹¹⁸. »

Dans *Alexandrie pourquoi ?* Chahine utilise plusieurs scènes où il montre des miroirs. Parfois même, il filme directement à travers le miroir (plan dans la chambre d'Adel¹¹⁹). On ne citera pas toutes ces scènes, une par une, mais on s'attardera sur le reflet de Yéhia dans la loge d'une actrice libanaise¹²⁰. Yéhia lui demande son aide pour aller en Californie (Pasadena) étudier l'art dramatique, il en profite pour solliciter un rôle dans sa pièce. L'actrice est appelée pour aller sur scène. Puis vient le plan où l'on voit le reflet de Yéhia dans le miroir, il ramasse le tube de rouge à lèvres que l'actrice utilisait et écrit sur la glace : « Pasadena Help !! ». Des applaudissements retentissent en hors champ, accompagnés des trois coups, qui annoncent le début de la pièce, tandis que

¹¹⁸ *Ibid.*, p.54.

¹¹⁹ 18^{ème} minute.

¹²⁰ 60^{ème} minute.

la caméra effectue un zoom avant pour cadrer l'inscription en gros plan.

Le reflet dans le miroir nous fait prendre conscience de notre corps dans l'espace, mais si le miroir crée un espace illusoire, il crée aussi un double de l'individu, qui est illusoire. Dans ce plan, le reflet de Yéhia dépasse cette conception puisqu'il représente le frère aîné qui vit en lui, et qui apparaît pour la première fois, afin de l'aider à écrire « Pasadena Help !! » de l'autre côté du miroir, et à concrétiser son (leur) rêve américain. D'ailleurs, Yéhia se laisse hanter par son frère, une façon pour lui de ne plus se sentir coupable d'être resté en vie à sa place, comme nous le signalent plusieurs scènes antérieures du film. Le miroir devient dans cette intrigue, non pas une vision déformante de la réalité, mais une vision plus vraie que le réel, il rend visible ce qui est invisible ; dans ce cas précis, la conscience.



D'emblée, la question qui peut surgir est : pourquoi Chahine choisit-il de filmer cette scène du miroir dans une loge de théâtre ? Et pourquoi composer ce plan avec l'image du reflet dans le miroir et le son des trois coups qui annoncent le début de la pièce théâtrale ?

En étant dans cette loge, Yéhia demande à l'actrice de lui confier un rôle, elle lui répond que son français n'est pas au point pour qu'il puisse jouer dans cette pièce, visiblement en français. Interpréter un rôle, c'est aussi se faire hanter par un personnage, prêter son apparence à un créateur et associer son intériorité à un personnage virtuel, car le premier geste du comédien consiste à jouer le rôle de la façon dont il l'appréhende, puis il est guidé par le créateur. Interpréter un rôle, c'est aussi multiplier ses vies, tantôt le

comédien est un condamné, tantôt un juge, tantôt un prince, tantôt un serviteur. L'expérience du comédien est, dans ce sens, unique, car elle permet de confondre réalité et imaginaire et d'élargir le champ d'une vie. Chahine désire plus que tout devenir comédien, se faire hanter par d'autres personnages : n'interprète-t-il pas dans *Gare Centrale* le rôle de Kinâoui, un individu déséquilibré, aux fantasmes sexuels refoulés, qui perd la raison à cause d'une histoire d'amour compromise d'avance. Et puis n'interprète-t-il pas son propre rôle dans *Alexandrie encore et toujours*.

Le théâtre est le lieu intermédiaire entre le réel et l'imaginaire ; c'est dans ce lieu, que le personnage hante la personne (le comédien). La conception du comédien associe généralement le rôle à un masque que porte la personne, mais est ce que le comédien porte un masque quand il joue le rôle, où est ce qu'il enlève le masque de sa personne dans la société, pour montrer comment son intériorité appréhende ce rôle en le jouant ? Le comédien ne porte pas toujours un masque en jouant un rôle, il peut faire le geste inverse en enlevant le masque de sa personne. Le théâtre confond réalité et imaginaire, personne et personnage, et le reflet du miroir dans cette loge confond la personne et son double. Confond Yéhia et son frère, pour qu'ils se dédoublent à l'image car ce lieu montre la vérité de l'être. Mais réellement Yéhia et son frère ne forment qu'un. Le théâtre dans ce cas, n'est pas le lieu où l'on porte le masque, il est le lieu où l'on enlève le masque. Yéhia (*alter ego* de Chahine) qui, conscient du fait qu'il a « sacrifié » son frère, réalise qu'il n'a plus le droit à l'échec. Il porte en lui sa vie, celle de son frère, et il doit tout faire pour que le sacrifice de son aîné ne soit pas vain...

« Créateur de doubles, révélateur des apparences, c'est grâce à ces deux fonctions que le miroir s'inscrit dans la chaîne des éléments baroques qui vont nous mener tout au long de cette voie mensongère, hantée par des masques, brodée de scènes de théâtre où le spectateur se reflète, se dédouble, se recrée sans fin, dans un constant mouvement d'ivresse contrôlée, grâce à laquelle le créateur et son spectacle à jamais confondue se donnent l'illusion, dans une fête de la folie d'échapper au temps et à la mort¹²¹. »

¹²¹ Pierre Pitiot, *Cinéma De Mort, Esquisse d'un Baroque Cinématographique*, op.cit., p.50.

La *tétralogie d'Alexandrie* peut être considérée, par son côté autobiographique, comme un reflet dans le miroir. Puisque Yéhia est le reflet de Chahine à une époque donnée. Le film devient un « miroir magique » qui plonge dans le passé pour revisiter les moments personnels que le cinéaste a choisis de montrer. Il les reflète au présent, en les mêlant avec d'autres intrigues imaginaires, de pure fiction. On débouche alors sur une autre figure de double qui est l'interprète/autobiographe, Yéhia/ Chahine.

3.2. Cinéma et confessionnal :

Ce qui fascine dans le cinéma, ainsi que les autres formes d'art, est la possibilité d'extérioriser ce qui est invisible chez une personne. Cela peut être négatif (souffrances, déceptions, chocs, etc.) ou bien positif (rêves, vertus, fantasmes, etc.). Chahine dit : « *Je savais que je souffrais et j'avais envie de crier, de dire à quelqu'un que je souffrais, c'est peut-être une des raisons qui a déclenché mon amour pour le cinéma*¹²². »

Les gens qui souffrent peuvent tenter d'oublier, ou d'extérioriser les souffrances avec une activité physique, jusqu'à l'épuisement. Mais cela n'est qu'un soulagement momentané, qui contribue à retarder la souffrance. Dans la psychanalyse, la parole est un remède. Le fait de formuler la souffrance avec des mots, donc la concrétiser, est le début du soulagement. Ce qui est intéressant ici, c'est le fait de rendre « concret » une souffrance. Le cinéma offre bien plus que la parole, il met à la disposition du cinéaste tout un procédé complexe, afin qu'il puisse s'épanouir et se soulager, s'il en éprouve le besoin. À partir de cette idée, le cinéma se rapproche d'un confessionnal.

En rapport avec les réflexions que j'ai déjà développées auparavant, *La mémoire* est selon moi le film qui fait le plus « confessionnal ». D'ailleurs, Chahine avouait qu'il rougissait en écrivant son scénario¹²³, mais c'était là sa thérapie pour alléger sa conscience. Cette caractéristique du film a été relevée chez certains critiques : « [...] *La Mémoire est un combat entre le vieil homme d'aujourd'hui et l'enfant d'autrefois. L'auteur, visiblement, voudrait que Freud l'emporte sur Fred.*¹²⁴ ».

¹²² Robert Ilbert et Ilios Yannakakis dir., avec la collaboration de Jacques Hassoun, *Alexandrie 1860-1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, op.cit., p.207.

¹²³ *Ibid.*, p. 205.

¹²⁴ Guy Gauthier, « Gare Centrale, trois secondes d'arrêt », *Youssef Chahine l'Alexandrin*, *CinémAction* 33, op.cit., p. 56.

Yann Lardeau, dans les *Cahiers du Cinéma*, écrit :

« À l'hôpital, les examens de santé se transforment en un examen de conscience, l'inquiétant bilan de santé en le manifestant non moins affligeant bilan humain d'une carrière. Un tribunal imaginaire s'installe à l'intérieur du thorax du cinéaste. Un enfant y joue le rôle d'un caillot. Il accuse le cinéaste de l'avoir trahi. C'est pourquoi, lui dit-il, il va mourir. Cet enfant n'est autre que la conscience du cinéaste. [...] le temps du film étant fixé une fois pour toutes par la durée de l'opération, l'arrière-fond de cette introspective, la mémoire échappant à la logique du temps¹²⁵. »

La culpabilité couvre un champ immense de la conscience. La question qui peut se poser est : pourquoi dans ce film qui est dédié au soulagement de la conscience, le règlement de compte de la culpabilité face à la mort du grand-frère aîné de Yéhia/Chahine n'y apparaît-il pas ? Bien que *La Mémoire* nous renvoie directement à *Alexandrie pourquoi ?* (l'exemple qui explique pour quelle raison Yéhia enfant brûle la crèche de Noël) dans lequel Chahine avoue sa culpabilité et l'assoie à l'échec. On peut en conclure, que l'enfant qui personnifie la conscience, donc l'intériorité de Yéhia, représente en quelque sorte le grand-frère qui vit en lui, cette fois, non pas pour l'aider à concrétiser leur rêve américain, comme dans *Alexandrie pourquoi ?* mais pour tuer Yéhia adulte et prendre sa revanche. L'enfant accuse celui-ci de l'avoir trahi.

Cette façon que Chahine se laisse hanter pour incarner sa propre personne et une autre qui n'est pas la sienne (dans ce cas précis, son grand-frère) témoigne d'un symptôme schizophrénique, non pas dans le sens clinique du terme mais dans un sens qui se justifie en tenant compte d'une vision du monde ou d'une philosophie de vie. D'ailleurs, Chahine se définit lui-même ainsi : « Schizophrène ? C'est trop peu pour moi... Multiphrène oui !¹²⁶ ». Ce dédoublement est aussi un aspect qui sillonne l'esprit baroque, comme l'explique Anne-Laure Angoulvent :

« Pour dégager un premier signe important du baroque, il apparaît que

¹²⁵ Yann Lardeau, « À cœur ouvert », *Youssef Chahine, la rage au cœur*, op.cit., p.115.

¹²⁶ Guilhem Tuttle, « Avant tout un conteur... », *Youssef Chahine l'Alexandrin*, *CinémAction* 33, op.cit., p. 18.

les personnages baroques sont des êtres dédoublés, comme le héros, participant à des réalités différentes, parfois androgynes, ce qui renvoie au mythe platonicien du Banquet où les protagonistes sont des êtres coupés destinés à "s'encastrent" pour la bonne compréhension du monde. Ne serait-ce pas les vocations de la pensée baroque comme pensée schizophrénique par le jeu du dédoublement des personnalités ? Mais il serait philosophiquement artificiel de faire apparaître une équivalence mécanique entre le concept de dédoublement et l'idée de baroque. Il est toutefois métaphoriquement intéressant de souligner que la scission de l'être comme un ou de l'un comme être permet au regard de se subjectiviser ou de s'objectiver à son gré pour, au moins, prendre conscience de lui-même à défaut de pouvoir se comprendre¹²⁷. »

À la fin du procès, l'enfant se croit triomphant (par sa capacité à amadouer son entourage) et tente de convaincre Yéhia de rejoindre lui aussi son camp. Ce dernier n'est pas dupe et répond : « *Tu es un faux-frère, je te connais bien*¹²⁸ ». Ainsi, l'utilisation du mot « frère » confirme l'hypothèse du frère aîné qui vit en Yéhia, par l'intermédiaire de l'enfant. Mais pas seulement. L'enfant personnifie également la propre conscience de Yéhia.

La Mémoire s'achève sur cette double réconciliation. Après ce film, Chahine changera complètement de registre et n'évoquera plus cette culpabilité.

¹²⁷ Anne-Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, Collection Que sais-je ?, France, Presses Universitaires de France, 1994, p.32-33.

¹²⁸ 112^{ème} minute.

TROISIÈME PARTIE :
CHAHINE, CINÉASTE DU THÉÂTRE

1. Les différentes formes de théâtralité¹²⁹ :

1.1. Le jeu théâtral des comédiens :

Dans *Alexandrie pourquoi ?*, Chahine met en place une problématique principale qui va irriguer ses quatre films autobiographiques : l'idée que la fiction contamine peu à peu le réel et permet de le réinventer. À propos de ce premier film, Geneviève Sellier écrit :

« La liberté des personnages se joue dans cette confrontation des histoires avec l'Histoire, comme la liberté du cinéaste s'aménage dans une confrontation de sa subjectivité avec les codes classiques du cinéma hollywoodien. Confrontation, joyeusement revendiquée dès la première séquence quand il filme les déplacements des lycéens dans la salle de cinéma comme une chorégraphie aussi souple et apparemment spontanée qu'un numéro de Fred Astaire, mais immergée dans le quotidien d'Alexandrie. Le plaisir du spectateur naît de la fusion réussie entre le spectacle et la vie, fusion plus profonde, et pour cause, que dans tout le cinéma hollywoodien¹³⁰. »

En effet, tout en revendiquant ces références au cinéma américain, Chahine veut s'en affranchir. Bien qu'elles lui soient stimulantes sur un plan créatif, elles lui sont également contraignantes et l'empêchent de créer son univers personnel. Dans *Alexandrie pourquoi ?*, il s'agit pour Chahine de remettre à zéro cet environnement codifié hollywoodien, avant de se l'approprier. La dramaturgie fait ainsi évoluer Yéhia, d'un « personnage spectateur » à un « personnage acteur » de son propre destin. L'adolescent trouve un mécène égyptien, la princesse Chahinour, qui pourrait lui permettre de donner vie à son projet artistique, un spectacle ambitieux et divertissant, sans liens apparents avec la guerre qui se déroule à l'époque.

¹²⁹ Théâtralité : éléments stylistiques du système théâtral ; conformité d'une œuvre (dramatique, musicale, etc.) aux exigences fondamentales de la construction théâtrale. Le Petit Robert 2013.

¹³⁰ Geneviève Sellier, « Alexandrie Pourquoi ? Une esthétique du melting pot », *Youssef Chahine l'Alexandrin, CinémAction n°33, op.cit*, p.63.

La scène du trajet en train¹³¹ (où Yéhia accompagne deux camarades de classe, dont son ami Mohsen, mais décide subitement de changer son itinéraire pour se rendre chez la princesse Chahinour) est un moment essentiel dans ce basculement dramatique. Pour faire ressentir ce pivot aux spectateurs, Chahine utilise des procédés propres au théâtre et au cinéma, notamment la mise en scène (placement des personnages dans l'espace), le montage et les effets sonores.

Cette séquence évolue en quatre temps : d'abord, la montée à bord du train qui correspond à un épisode de la vie quotidienne des citadins. Yéhia et ses camarades se mélangent aux nombreux passagers. Celui-ci les informe de la façon dont son projet artistique va se monter.

Puis survient une brusque mise à distance d'avec ce réel : les trois lycéens se retrouvent subitement seuls à bord du train. Chahine a utilisé une ellipse pour provoquer cette sensation de renversement. Comme si, à partir de cet instant, Yéhia et ses camarades basculaient dans leur imaginaire et oubliaient le monde réel. La mise en scène et la direction des acteurs confirment cette idée (Yéhia, au premier-plan tel un narrateur ; Mohsen, assis à l'arrière-plan, débat avec lui en gesticulant tandis que le troisième lycéen se déplace de manière très enjouée pour créer une dynamique).

Vient ensuite la descente du train : avec une élégance « à la Fred Astaire » et un certain détachement « romanesque », Yéhia se tient à la rambarde du dernier wagon (comme s'il flottait au dessus des rails) puis se laisse tomber sur le sol.

Enfin, après son entretien avec la princesse Chahinour qui accepte de financer son spectacle, Yéhia exulte et quitte les lieux (un palais somptueux), d'un air suffisant et forcé, sous les applaudissements imaginaires de son futur public (personnifié par les immenses colonnes qu'il longe). À la sortie, Mohsen est vexé d'être ignoré par son ami (car aveuglé par son incontestable réussite), il fait semblant de lui lancer une pierre pour se moquer.

Cette séquence a la particularité de montrer à quel point l'influence des films américains et les cours de théâtre du *Victoria College* déteignent sur Mohsen et surtout Yéhia.

¹³¹ 73^{ème} minute.

Ceux-ci évoluent dans un environnement imaginaire en expansion. Les réminiscences de fictions conditionnent leur gestuel et leur façon de s'exprimer, jusqu'à parfois l'exagération, notamment le fait de « surjouer » de façon théâtrale. Yéhia devient ainsi partiellement l'écho des héros auxquels il s'identifie (Astaire, Hamlet). La vie réelle devient donc une vaste scène. À ce propos, Jean Rousset écrit sur l'époque baroque :

« Cette époque, qui a dit et cru, plus que tout autre, que le monde est un théâtre, et la vie une comédie où il faut revêtir un rôle, était destinée à faire de la métaphore une réalité ; le théâtre déborde hors du théâtre, envahit le monde, le transforme en une scène animée par les machines, l'assujettit à ses propres lois de mobilité et de métamorphose. Le sol semble vaciller, les maisons se transforment en boîtes à surprise, les murs s'ouvrent comme des portants, les jardins et les fleuves prennent part aux jeux de la scène, deviennent eux-mêmes théâtre et décors¹³². »

1.2. Le mouvement au service de la théâtralité :

Comme vu auparavant, l'artiste baroque se nourrit de son intériorité, de ses passions et ses affections, et les reflète dans ses œuvres d'art. Mais pas seulement, il se nourrit également du mouvement interne (corporel, etc.) et externe à lui (terrestre, etc.). *« L'homme, identité instable de par ses composantes naturelles, n'est plus jamais semblable à lui-même, c'est-à-dire en phase de changement, que lorsqu'il est en mouvement et se transforme. Car le baroque témoigne d'une vision du monde dont la finalité consiste à contrefaire la complexité de la nature pour la restituer en et par une complexité de l'art¹³³. »*

Le mouvement est une caractéristique de l'art baroque, clairement explicite dans le cinéma qui est déjà, par essence, l'art du mouvement (vingt-quatre images par seconde). Il est par conséquent ardu de distinguer « mouvement baroque » du « mouvement non-baroque ». Marcel Brion s'interroge à ce sujet : *« On doit dire qu'il y a baroque toutes les fois qu'il y a prépondérance du facteur cinétique sur le facteur statique, et que*

¹³² Emmanuel Plasseraud, *Cinéma Baroque*, op.cit., p.122.

¹³³ Anne-Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, op.cit., p.7.

*l'effort principal de l'artiste consiste dans une intégration passionnée, tumultueuse, paroxyste même souvent, du mouvement à la forme, voulant que la forme soit mouvement*¹³⁴. »

Cette frénésie du mouvement est présente dans l'esthétique de Chahine, comme il le dit : « *Je fais sauter les personnages dans un plan*¹³⁵ », métaphore de son excès du mouvement. Car il est facilement vérifiable que chez Chahine, tout bouge dans le plan. Et les personnages et la caméra. Celle-ci trace des trajectoires courbes, comme dans *Alexandrie pourquoi ?*, lors de la séquence finale de la représentation théâtrale dirigée par Yéhia¹³⁶. Conséquence d'un important échec public, celui-ci est pris de vertige, titube et s'écroule au fond de la scène. Dans ce plan, le mouvement de la caméra suit une courbe (un travelling semi-circulaire) autour de l'adolescent. Les deux plans suivants dessinent plusieurs cercles (des panoramiques à 360° qui montrent le point de vue subjectif de Yéhia puis son contre-champ), transmettant ainsi son vertige aux spectateurs du film. Cette représentation, qui peut être qualifiée de baroque (mouvements des rubans qu'agitent les danseuses, présence des clowns, jeu théâtral de Yéhia avant sa chute), se dénoue avec la résurgence du traumatisme d'enfance de Yéhia (la mort du frère aîné). Elle est, par ailleurs, caractérisée par le motif de l'enfermement et de l'étouffement (unité de lieu, incapacité du spectacle à se produire sur la durée, inexorables retours dans les coulisses plutôt que sur scène, pas d'échappées vers un imaginaire¹³⁷ comme c'était le cas dans la pièce de théâtre organisée par le *Victoria College*, (celle-ci, à l'inverse, était ouverte et traitait frontalement de la guerre qui se jouait en Égypte).

Dans *Alexandrie encore et toujours*, la scène où Nadia et Yéhia se trouvent dans une fête foraine¹³⁸ commence avec quatre plans brefs qui expriment l'idée du mouvement paroxystique qui entraîne le vertige. À ce propos, Gilbert Rouget écrit :

« *De tous les peuples du monde, ce sont sans doute les Arabes qui auront le plus étroitement associé la musique et la transe. Dans la vie d'abord,*

¹³⁴ Études Cinématographiques, *baroque et cinéma*, op. cit., p.14-15.

¹³⁵ Anne Andeu, *Les mondes de Chahine*, op.cit.

¹³⁶ 79^{ème} minute.

¹³⁷ La scène fantaisiste du désert à la 65^{ème} minute.

¹³⁸ 75^{ème} minute.

avec le soufisme, où la transe (wajd), qui pour beaucoup d'adeptes tient une très grande place dans la quête de Dieu, s'obtient très souvent par la musique. Dans la vie profane ensuite, où traditionnellement l'émotion musicale (tarab) débouche fréquemment sur des conduites de transe¹³⁹. »



La transe est un sujet complexe et ambigu. Ce qu'il faut savoir c'est qu'elle change d'un contexte à un autre. Chahine nous montre sans nul doute une transe de possession, qui se pratique collectivement dans le bruit, le mouvement et sous l'effet des instruments de musique et des chants. À ne pas confondre avec l'état de possession, qui est vu comme une malédiction, un état de dépendance absolue non voulu par le sujet possédé. Alors que la transe de possession est un rituel : le sujet possédé se laisse « habiter », le temps de la cérémonie, par une entité surnaturelle qu'il veut incarner. La musique et le mouvement permettent l'incarnation. Une fois cette dernière finie, le sujet, pris de vertige, perd conscience et se réveille dépossédé.

« L'état de transe est un état de la conscience différent de la conscience ordinaire : c'est pourquoi des chercheurs américains parlent à propos de la transe d'un état altéré de la conscience (Altered state of consciousness). Le vocable ancien de transe issu du français médiéval où il signifiait la mort (transir c'est passer, mourir.) a été réactivé à la fin du XIXe siècle dans le contexte du spiritisme : on parlait alors de médium en transe. Le mouvement de l'hypnotisme thérapeutique (Charcot, Bernheim) a contribué à l'élargissement de cette notion qui a été ensuite reprise par les ethnologues pour décrire ce qu'ils observaient

¹³⁹ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, France, Éditions Gallimard, 1990, p.148-149.

*dans les cultures qu'ils étudiaient*¹⁴⁰. »

Les personnes qui incarnent les entités surnaturelles sont en quelque sorte prédestinées à cela. Quelques-unes peuvent en vivre et se donner en spectacle dans certaines fêtes arabes. En effet la transe peut être *a fortiori* qualifiée de spectacle, puisqu'elle interpelle, dérange ou fascine, notamment avec les automutilations que certains possédés exercent. Dans l'ouvrage intitulé *Gens de l'ombre*, Georges Lapassade parle de « "jeu de rôle", une "théâtralisation" (typique du rite de possession) dans la mesure où les *jdoub* se comportent comme certains animaux : lion, chacal, ... qu'ils sont censés incarner¹⁴¹ ». L'étude faite par les Services de la Recherche de l'Université Paris VIII rattache également la transe au théâtre : « l'état de possession rituel présente souvent des caractères qui appellent la notion de pré-théâtre. En effet, au cours de ces rites, les possédés, lorsqu'ils sont habités par telle et telle entité, sont immédiatement revêtus d'habits aux couleurs caractéristiques de ces entités. On fait également usage d'accessoires qui servent à compléter cette mise en scène¹⁴². »

Tel un acteur de théâtre, qui incarne un personnage, le possédé incarne une entité surnaturelle ; cela nous renvoie à ce qui a été développé auparavant concernant la réflexion faite sur le comédien et le lieu qu'est le théâtre, qui permet l'incarnation. Alors que dans le « théâtre » de la transe, c'est le mouvement qui permet l'incarnation. Ainsi, le mouvement se substitue en quelque sorte au « lieu » qu'est le théâtre ; il devient un élément au service de la théâtralité.

Concernant le mouvement, Chahine cite un proverbe arabe, souvent utilisé et appliqué :

« Vous trouverez très souvent aussi des gares (des gares, des ports, des aéroports). Les départs, qui sont toujours déchirants, et les retrouvailles. Je quitte l'Égypte dix fois par an, et quand je dis au revoir à ma femme, à chaque fois j'ai un petit pincement. C'est peut-être pour ça que je m'en vais, aussi. Et pour le plaisir des retrouvailles, le plaisir de voir le cadeau que je rapporte plaire, ou ne pas plaire, le petit cadeau de rien

¹⁴⁰ Services de la Recherche de l'Université Paris VIII, *Trances et possession*, Transit n°1, 1982.

¹⁴¹ George Lapassade, *Gens de l'ombre, trances et possessions*, France, Méridiens / Anthropos, 1987, p.92.

¹⁴² Services de la Recherche de l'Université Paris VIII, *Trances et possession*, *op.cit.*

du tout. Ça fait bouger les émotions. Haraka baraka, le mouvement est une bénédiction¹⁴³. »

Le mouvement a son ampleur dans la culture arabe, comme le résume la citation de Naguib Mahfouz, qui figure sur la couverture du livre *Youssef Chahine, la rage au cœur* : « Certains vinrent me trouver et déclarèrent qu'ils avaient décidé de se tenir immobiles, jusqu'au moment où ils découvriraient le sens de la vie. Je leur ai conseillé de se mettre en mouvement, puisque le sens de la vie réside dans le Mouvant¹⁴⁴. »

¹⁴³ Robert Ilbert et Ilios Yannakakis dir., avec la collaboration de Jacques Hassoun, *Alexandrie 1860- 1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, op.cit., p.207.

¹⁴⁴ Dominique Bax, *Youssef Chahine, la rage au cœur*, France, Théâtres au cinéma tome 21, 2010, couverture.

2. La distanciation :

2.1. Un récit fragmenté :

« Souvent Chahine parle du passé au présent. "Présent de narration" pour raconter la scène d'un de ses films, pour évoquer la réminiscence qui l'anime, et pour rappeler aussitôt tel souvenir, qui peut alors susciter l'emploi d'un passé simple ou d'un imparfait, mais celui du présent aussi bien. En un mouvement dont une retranscription rend difficilement compte, il parle, sautant, dans la même phrase, d'un temps – grammatical – à un autre – comme, dirait-on, il filme La Mémoire, ses « petites histoires » et Alexandrie encore et toujours¹⁴⁵. »

La tétralogie d'Alexandrie est unifiée par sa composition hétérogène et sa structure narrative non-linéaire. Comme si la vie de Chahine est un miroir cassé en plusieurs fragments, le cinéaste essaye de former avec ceux-ci quatre miroirs. Mais le collage est visible, et donc les miroirs ne donnent pas un « reflet » exact, unifié, celui-ci devenant fragmenté, déformé. Le reflet représente également le souvenir, ou les souvenirs, qui sont arbitraires dans un film qui se dit autobiographique.

En 2004, à l'occasion du tournage d'*Alexandrie... New York*, Anne Andreu interroge Chahine sur son travail quotidien de cinéaste :

« Anne Andreu : Ce qui caractérise ton cinéma, c'est qu'on passe d'un moment de comédie musicale à un moment de mélodrame terrible, à un moment érotique...

Youssef Chahine : Oui, parce que je suis comme ça ! Je ne passe jamais une journée sans passer par cinquante émotions différentes. Jamais ! Ça ne se ressemble pas. On ne peut pas dire : "aujourd'hui, c'est comme hier". D'ailleurs, je refuse ça. Parce que si c'est comme hier, ça veut dire que je suis mort ! Qu'en 24 heures, rien ne m'est arrivé !¹⁴⁶ »

¹⁴⁵ Robert Ilbert et Ilios Yannakakis dir., avec la collaboration de Jacques Hassoun, *Alexandrie 1860-1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, op.cit., p.203-204.

¹⁴⁶ Anne Andeu, *Les mondes de Chahine*, op.cit., 18^{ème} minute.

Chahine fragmente le temps et aussi les sentiments. Sa philosophie se trouve dans la fragmentation : une journée l'est déjà. Cette dernière doit être prise pour ce qu'elle représente comme fragment et non pour une unité faisant partie d'un tout (exemple : un mois compte plusieurs journées). La journée subit chez Chahine cette logique de fragmentation et se transforme en de multiples émotions. Cela peut expliquer son récit non-linéaire dans les autres films, ceci ayant été un élément de distanciation employé par Brecht. Mais l'hétérogénéité est aussi une composante baroque.

Une vision hétérogène :

« La prise en compte de la réalité, dans son incommensurable diversité est l'objectif du style baroque, pour autant qu'il s'oppose à la sélection et à la hiérarchisation qui commande la représentation du réel en tant que fait, par le cinéma ontologique¹⁴⁷ ».

Pour l'esprit baroque, l'hétérogénéité est constamment présente, l'homme est un être hétérogène et tout ce qui l'entoure l'est également. Le cinéma est l'art hétérogène par excellence, qui se nourrit des autres arts. L'« homme baroque » ne dissocie pas son art de la notion d'hétérogénéité. La représentation de cette notion dans le cinéma autobiographique de Chahine est présente à travers l'amalgame entre vécu réel et vécu imaginaire, le mélange des genres cinématographiques, le mélange d'intrigues au sein d'un même film, ainsi que par cette manière explicite de montrer que le cinéma est « l'art impur¹⁴⁸ » par excellence en insérant dans le film d'autres formes artistiques, tel que le théâtre, la sculpture ou la danse, etc.

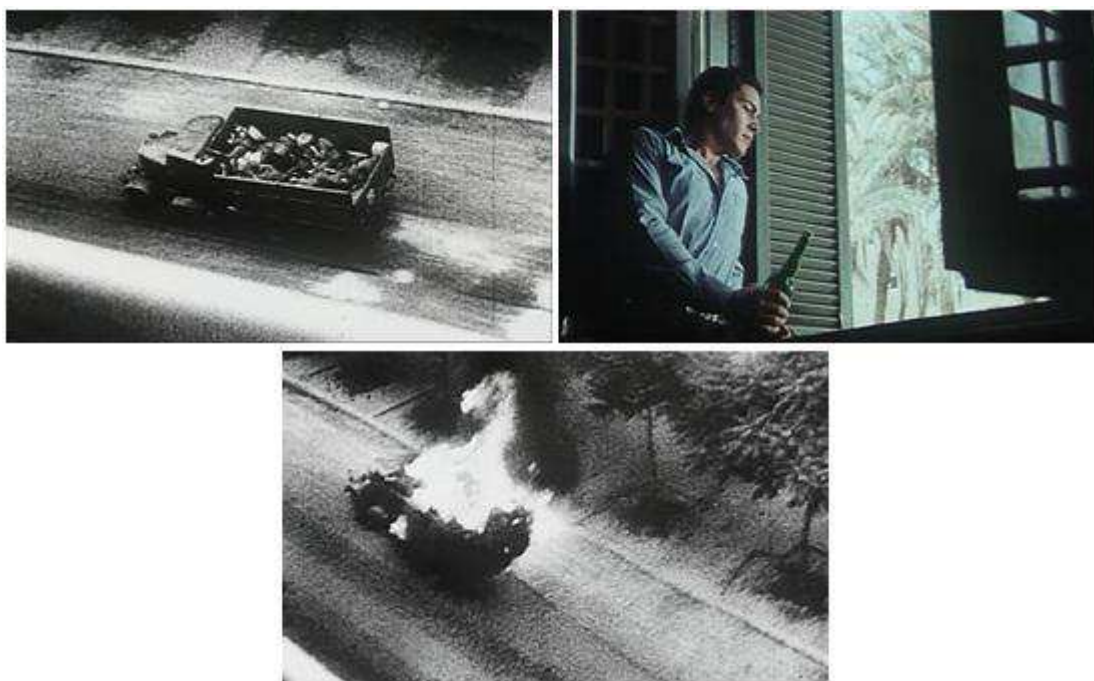
L'hétérogénéité est aussi présente dans l'esthétique. Chahine ne fait pas l'effort d'homogénéiser le tout. Il insère des images d'archives historiques dans la narration et les mêle aux images prises par sa caméra (donc fictionnalisées, mises en scènes). Cette volonté d'insérer des images d'archives historiques, sans travailler l'esthétique de l'image, peut être lue comme une volonté de proposer un film avec une vision hétérogène du monde. Emmanuel Plasseraud dit à propos des mélanges :

¹⁴⁷ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma Baroque*, op.cit, p. 224.

¹⁴⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1976,

« Le monde se présente pour les baroques, comme un ensemble infini d'éléments hétérogènes, de faits contradictoires, donnant lieu à de multiples combinaisons et confrontations, à tous les mélanges et à tous les métissages possibles¹⁴⁹. »

Par exemple, dans *Alexandrie pourquoi ?*, une brève séquence de guerre¹⁵⁰, montée de telle façon qu'elle semble vécue à travers un personnage d'insurgé égyptien. D'abord, une image d'archive (en noir et blanc) indique la cible à atteindre : un camion ennemi qui circule dans une rue, filmé en plongée. Puis un raccord point de vue (plan en couleur) sur l'insurgé égyptien, qui observe derrière une fenêtre d'immeuble. Il balance un cocktail Molotov. Enfin, un troisième plan de la même image d'archive (en noir et blanc) du camion qui explose.



Autre exemple, dans *La Mémoire* : Yéhia part en Algérie avec son ami Mehdi, afin de présenter son film *Djamila l'Algérienne* au festival d'Alger. Ils assistent à une fusillade entre les soldats français et les combattants algériens¹⁵¹. Le premier plan montre Yéhia et Mehdi qui regardent par la fenêtre et se font tirer dessus par un soldat français. Le plan suivant est un plan d'archive dans lequel un groupe de soldats français tirent des

¹⁴⁹ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma Baroque*, op.cit, p.194.

¹⁵⁰ 57^{ème} minute.

¹⁵¹ 95^{ème} minute.

coups de feu. L'un d'eux vise le balcon et atteint sa cible, qui tombe de haut. Cette dualité entre le haut et le bas, montrée dans les deux plans de nature hétérogène, crée une atmosphère commune qui les englobe.



Si on prend l'exemple d'*Alexandrie pourquoi ?*, cette hétérogénéité peut avoir une autre lecture. Métaphoriquement, le noir et blanc du film d'actualité signifie le réel (tragique, images de guerre et de mort), alors que la couleur signifie la partie romancée du film autobiographique (partir des éléments réels mais que le cinéaste recrée d'après sa vision).

Dans sa globalité, ce film contient largement plus d'autobiographie romancée que d'images réelles, cela convient bien à l'idée du refuge que l'adolescent Yéhia trouve dans son monde imaginaire (forgée par le cinéma hollywoodien) pour fuir la réalité de la guerre, comme cela a été démontré plus haut.

2.2. L'intégration de la théorie brechtienne¹⁵² :

« Ainsi, cette constante référence au spectacle que fait l'expression baroque n'est pas seulement un dernier masque, moins encore l'ultime reflet d'un miroir. Certes, on connaît le penchant naturel du Baroque pour tout ce qui est jeu et déguisement, mais c'est plutôt dans le refus de l'être et la perpétuelle recherche du devenir que se situe cette référence. »

¹⁵² D'après le Petit Larousse illustré 2013, Brecht a créé, par opposition au théâtre traditionnel où le spectateur s'identifie au héros, le « théâtre épique » qui invite l'acteur à présenter son personnage sans se confondre avec lui (« effet de distanciation ») et le spectateur à porter sur la pièce un regard critique et objectif qu'il accorde d'habitude à la réalité.

Peut-être aussi la réflexion du réalisateur sur son œuvre établit-elle une différence définitive entre un Baroque « fermé », uniquement agonique, et un Baroque « ouvert », « évolutif », qui serait une des formes majeures de la remise en question¹⁵³. »

La *tétralogie d’Alexandrie* s’inscrit davantage dans ce que Pitiot nomme un Baroque « ouvert » et « évolutif ». Elle vient à la suite de nombreuses remises en questions qui ont traversé Chahine à différents moments de sa vie. Ce Baroque « ouvert » ne s’oppose pas forcément à la distanciation brechtienne. Dans ses quatre films, Chahine évoque sa passion pour Shakespeare et y insère des tirades d’*Hamlet*. Ces scènes se suffisent à elles seules, sont autonomes ; ce sont des reflets de sa vie et forment le contenu autobiographique. D’autres scènes, qui ne peuvent supporter le qualificatif de « shakespeariennes », forment un autre type de contenu et font de Chahine un cinéaste engagé socialement, politiquement. Celles-ci se rattachent à Brecht, ses théories deviennent présentes à la fois dans le contenu et la forme (la structure non-linéaire des films). Ces deux types de contenus ne s’opposent pas dans le cinéma de Chahine.

Michel Larouche, dans l’ouvrage *Chahine et le cinéma égyptien*, écrit au sujet de la distanciation chez Chahine:

« Sans aller jusqu’à rejeter l’impression de réalité et verser dans la déconstruction du cinéma expérimental, Chahine a travaillé à partir des mécanismes de la représentation hollywoodienne afin de les renverser, et à ce titre l’esthétique baroque qu’il a développée s’inscrit dans un processus plus large où la distanciation prend une place essentielle¹⁵⁴. »

Il y a beaucoup de séquences de comédies musicales et de représentations théâtrales dans *Alexandrie pourquoi ?*, *Alexandrie encore et toujours* et *Alexandrie... New York* :

Dans *Alexandrie pourquoi ?*, la scène de la représentation théâtrale, organisée par un des professeurs de Yéhia¹⁵⁵, a pour thème la situation d’Alexandrie lors de la Seconde

¹⁵³ Pierre Pitiot, *Cinéma De Mort, Esquisse d’un Baroque Cinématographique*, op.cit., p.70.

¹⁵⁴ Michèle Larouche, « L’esthétique de Chahine », *Chahine et le cinéma égyptien*, op.cit., p.36.

¹⁵⁵ 63^{ème} minute.

Guerre Mondiale. Cette scène joue aussi un autre rôle dans la narration puisqu'elle ne devient plus une simple pièce de théâtre mais déborde sur la réalité. Elle résume les événements qui se passent en Alexandrie, entre Italiens, Anglais, Allemands et Égyptiens. Lors d'un plan surprenant, on retrouve les comédiens non pas sur la scène du théâtre, mais au milieu du désert, accompagnés d'une caisse enregistreuse ! Ils croisent des personnages du film qui font partie d'une autre intrigue : le groupe de nationalistes égyptiens œuvrant pour que l'occupation britannique cesse en Égypte. Cette représentation qui se confond avec la réalité exprime la folie du monde et de l'existence. Chahine n'hésite pas à mettre en scène cette réalité absurde de la guerre où les comédiens de la représentation sont aussi les acteurs du film.

Chahine cite également le film *To be or not to be* d'Ernst Lubitsch. Une volonté de montrer le côté comédien des nazis. Cette scène est interprétée par Yéhia et Mohsen, déguisés tous les deux en Hitler :

« Yéhia : *Qui es-tu ?*

Mohsen : *Hitler.*

Yéhia : *Alors qui suis-je ? »*

Cette représentation nous renvoie à Brecht : la présence des nazis, la fragmentation de la pièce, les inserts comiques, la confusion entre comédiens de théâtre et acteurs du film, l'intégration d'un spectateur (l'ambassadeur britannique, parmi le public, reçoit une lettre l'informant que les troupes alliées préparent une dernière tentative afin de stopper l'ennemi à El Alamein. Ceci aura une incidence sur la suite de la représentation, qui mêlera désormais images théâtrales, images du réel (le parcours des nationalistes égyptiens) et images d'archives).

« *Le baroque est l'expression théâtrale d'un monde insensé. Expression qui passe par la multiplication et l'exacerbation, voire par la revisitation ou la subversion des métaphores comme des artifices et procédés, pour figurer donc l'absurdité ou la folie du monde et de l'existence*¹⁵⁶. »

¹⁵⁶ Fabrice Revault D'Allonnes, « Qu'est-ce que le cinéma baroque ? », *10ème Rencontres cinématographiques*, Quimper, 1992, p.38.

Dans *Alexandrie encore et toujours*, Chahine utilise la représentation sous forme de comédie musicale pour décliner une des thématiques principales du film, à savoir l'engagement social et politique des artistes égyptiens. Ici, une scène antique, où Alexandre le Grand est proclamé Dieu devant la foule¹⁵⁷. Trois syndicalistes s'interposent et réclament : « *S'il est ce Dieu miséricordieux... qu'il accorde un regard aux miséreux et promulgue une loi autorisant des Syndicats libres* ». Mais la « milice » d'Alexandre les expulse violemment en annonçant : « *Libres ? Tu es manipulé ! Et toi, tu es un espion ! Une minorité méprisable !* ».

Cette scène évoque également d'autres problèmes sociaux, notamment la place des femmes qui osent parler dans une société autoritaire et patriarcale. L'une d'entre elles déclare : « *Malheur à vous ! Votre Dieu parle creux !* ». Un membre de la « milice » lui cache le visage avec un morceau de tissu noir qui ne laisse voir que ses yeux, et lui dit : « *Ferme-la... Cette femme est idiote !* ». Une seconde femme s'exprime au sujet d'Alexandre « le Dieu » : « *Son regard est grivois* ». La « milice » la fait taire de la même façon, en lui lançant : « *Tu n'es qu'une fille de joie !* ». Dans cette scène, Chahine crée une distanciation en utilisant des anachronismes, comme les lunettes de soleil que porte l'un des membres de la « milice », afin de dénoncer, sous le ton de la comédie et de l'ironie, des vérités sociales, provoquer une réflexion et rééquilibrer le rapport de force. Car, malgré les massacres de la « milice », ce sont les opposants à Alexandre qui gagnent à la fin, en le jetant à l'eau.

« Nous vivons grâce au public aussi. Et si tu te sens une responsabilité politique et sociale envers ton public, tu veux qu'il sorte de la salle avec certaines valeurs. Sinon quelle serait ma fonction ? Ma fonction est de dire la vérité, la vérité d'un moment historique précis. C'est très difficile. Et tu dois être totalement en phase avec l'actualité¹⁵⁸. »

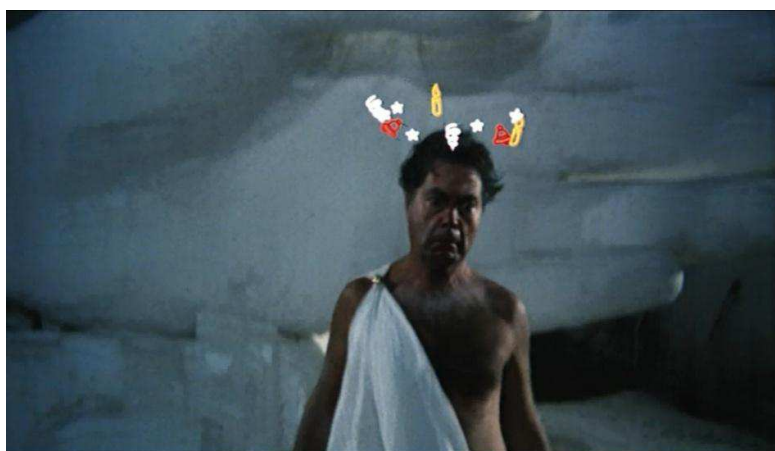
« Dans notre métier, on passe une partie de son temps à analyser les mécanismes du "contexte social" et l'autre partie à faire des prévisions à partir des données que nous avons. C'est-à-dire : de quoi faut-il parler

¹⁵⁷ 24^{ème} minute puis 27^{ème} minute.

¹⁵⁸ Tahar Chikhaoui, « Cinécrits spécial Youssef Chahine », *Youssef Chahin, la rage au cœur*, op.cit., p.15.

aujourd'hui dans les films ?¹⁵⁹»

Dans la scène du casting des pieds¹⁶⁰ (qui serviront de modèle à la gigantesque statue humaine ornant le phare d'Alexandrie), la distanciation est présente par l'insertion d'éléments « cartoonesques », ainsi que par le dialogue. À la fin de la séquence, Gigi dit à Yéhia à propos de Nadia : « *Une beauté céleste... La brise qui souffle dans ses cheveux...* ». Yéhia lui répond : « *Ne sois pas sotte : c'est un ventilateur* ». Il marque ainsi la présence du metteur en scène et relègue Nadia à sa fonction d'actrice.



2.3. La distanciation ou le double effet baroque :

La Mémoire est le film le plus théâtral de la tétralogie d'Alexandrie. Il s'inscrit dans cette agonie du Baroque « fermé », puisque Yéhia, lors de son opération à cœur ouvert, se trouve dans un état de mort momentanée. Puis, sa cage thoracique se transforme en théâtre (unité de lieu, décor fantaisiste, jeu théâtral des acteurs, mouvements de la caméra qui accentuent l'effet de théâtralité, et en particulier les travellings avant sur les expressions des personnages).

Dans la scène de la confession de la mère¹⁶¹, le dialogue est très écrit, le déplacement de celle-ci évoque le déplacement sur une scène de théâtre. De plus, la caméra effectue un mouvement qui va d'un plan rapproché au gros plan, renforçant le sentiment d'emphase

¹⁵⁹ Magda Wassef, « La Mémoire », Youssef Chahine, *l'Alexandrin*, CinémAction, *op.cit.*, p.97,

¹⁶⁰ 38^{ème} minute.

¹⁶¹ 34^{ème} minute.

et d'intériorité. Il y a par conséquent un processus d'identification de la part du spectateur. Cette scène de la mère, pour n'évoquer qu'elle, est un échantillon représentatif de ce que Chahine fait pour la plupart des scènes qui se déroulent dans sa « cage thoracique ». D'un témoignage à l'autre, le spectateur s'identifie aux personnages qui sont tantôt coupables tantôt victimes. Cette identification à un personnage, qui se trouve dans un lieu fantaisiste, crée une sorte de décalage, de vertige, notion recherchée par l'esthétique baroque, « *l'esthétique d'hallucination*¹⁶² » comme la qualifie Jean Rousset.

Ce vertige est néanmoins entrecoupé par des séquences de flash-back, où Chahine sort de « sa cage thoracique » pour filmer les souvenirs qui l'ont marqué, et qui l'ont fait souffrir dans d'autres lieux et dans d'autres époques. D'emblée, cette ouverture interrompt l'effet de vertige.

La structure du film se construit dans la succession de fermetures et d'ouvertures qui font que le vertige d'une séquence à l'autre s'interrompt par la distanciation. Mais cette interruption (chose qui peut paraître contradictoire) renforce cette sensation de vertige. Au tourbillon dans lequel est pris le spectateur vient s'ajouter un nouveau mouvement. Au lieu d'avoir un seul grand tourbillon (dans le cas d'un récit linéaire qui se déroulerait uniquement dans la cage thoracique), la distanciation le scinde en plusieurs tourbillons. Elle écarte le spectateur de la possibilité de s'habituer au vertige et d'avoir l'impression de ne plus le subir. Disons que l'expérience est similaire à un tour de manège à « sensations fortes » ou à quelqu'un qui tourne intensément autour de lui-même. Le vertige commence avec le mouvement mais atteint son paroxysme à l'instant où le mouvement est interrompu. C'est en effet, grâce à « l'organe de l'équilibre » que le sentiment de vertige est ressenti chez l'humain. Le livre *Les vertiges* explique scientifiquement cette sensation :

« En matière d'équilibre, on ne peut comprendre comment on le perd si au préalable on n'a pas intégré la façon de le tenir, d'où l'impérieuse nécessité d'exposer les données fondamentales concernant la physiologie de l'équilibration. »

¹⁶² Pierre Pitiot, *Cinéma De Mort*, op.cit., p.65.

Maintenir son équilibre, c'est gérer en temps réel une somme considérable d'informations en provenance à la fois de l'environnement et du sujet lui-même, de façon à ce que ce dernier adapte en permanence la position et les mouvements de son corps pour satisfaire aux besoins de sa posture, de son équilibration et de son orientation¹⁶³.»

Certains manèges à « sensations fortes » des fêtes foraines fonctionnent sur l'alternance de la mise en marche et de l'arrêt, afin de renouveler la même sensation et d'éviter ainsi que les usagers de ces attractions s'habituent au mouvement. À chaque arrêt, ils sont pris de vertige. Et dans l'immobilité, ils sont, à chaque fois, surpris par l'effet du mouvement. Le récit non-linéaire dans *La Mémoire* agit sur les spectateurs de la même manière, C'est la distanciation qui crée un double effet baroque.

¹⁶³ André Chays, *Les vertiges*, France, Elsevier Masson, Collection Abrégés, 2009, p.2.

3. Le théâtre baroque :

3.1. Les tirades d'*Hamlet* :

Hamlet est toujours cité dans les films autobiographiques de Chahine, avec des tirades. Celles-ci doivent être analysées en tenant compte du « socle » qui les englobe, c'est-à-dire du film qui les contient.

Dans *Alexandrie pourquoi ?*, Yéhia incarne Hamlet lors de deux scènes (une au *Victoria College*¹⁶⁴ et une autre dans le jardin du palais de Chaker Pacha¹⁶⁵). Dans la première scène, seul devant sa classe, Yéhia interprète une tirade où Hamlet fait la morale à sa mère qui s'est remariée avec son oncle après la mort du Roi. Le jeu intense de Yéhia, son intériorité, sont montrés avec des plans serrés ; à cela s'ajoutent les plans des élèves qui regardent la scène avec admiration. Cela peut être vu comme une « boulimie » de montrer à la fois l'intérieur et l'extérieur, le jeu de Yéhia et la fascination qui se lit dans les yeux des élèves. Ce fragment d'*Hamlet* a un caractère distancié : d'abord, par sa composition hétérogène, il s'intègre dans le film en arabe littéraire, alors que le film est en arabe dialectal. Ensuite, par le fait que le spectateur est témoin de la transformation de Yéhia en Hamlet. L'acteur qui devient comédien. Bien que Yéhia joue d'une façon « classique » son rôle tiré d'une tragédie, il y a du recul chez le spectateur. La distanciation dans le théâtre et dans le cinéma n'a donc pas la même apparence.

Dans *Alexandrie encore et toujours*, lors de la première scène du tournage d'*Hamlet*¹⁶⁶, la distanciation s'efface, malgré la présence de la caméra de Yéhia et de l'équipe technique dans le champ, ce qui marque une mise en abyme. La narration du film se confond avec le récit d'*Hamlet* : Hamlet faisant une réflexion sur Hécube, et Amr faisant une réflexion sur Hamlet. D'ailleurs, la scène des comédiens dans *Hamlet* est elle-même une mise en abyme. Cette dernière est une caractéristique rattachée à l'esprit baroque et sert très bien l'illusion en provoquant le vertige. À ce sujet, Pitiot écrit :

« Le réalisateur se perdrait alors volontairement dans un jeu de

¹⁶⁴ 36^{ème} minute.

¹⁶⁵ 90^{ème} minute.

¹⁶⁶ 4^{ème} minute.

perspectives illimitées, retrouvant la tradition des plafonds baroques peints en trompe-l'œil, de ces décors représentant des décors s'ouvrant sur des décors, défilé immobile donnant l'illusion de perspectives sans fin. Il y a là comme une réflexion du créateur sur son spectacle, qui nous le livre à la fois fait, mais en train de se faire, qui recule pour nous laisser percevoir ses procédés, qui nous donne les règles du jeu, mais qui nous convie et nous oblige à tourner sans fin dans un labyrinthique jeu de l'oie. Il y a là comme une négation des certitudes du réel : le spectateur doute de la réalité de ce qu'il voit, tout en en subissant l'absolue fascination ; on entre alors dans le domaine du vertige, de l'ivresse et de la magie des sens abusées...¹⁶⁷».

Dans *Alexandrie... New York*, Chahine insère à nouveau des tirades d'*Hamlet* (une fois en classe à Pasadena¹⁶⁸ et deux fois sur les planches du grand théâtre de l'université où Yéhia joue seul¹⁶⁹). Celles-ci changent de registre puisqu'elles ne servent plus la narration. Elles sont le reflet autobiographique de Chahine et se limitent à ceci. Bien que le procédé théâtral se voie durant la première représentation dans le grand théâtre de l'université (plan large, point de vue du spectateur, projecteur en douche qui éclaire Yéhia à la fin), il y a une mise à distance, car Yéhia appartient à l'intrigue du film et non à l'intrigue de la pièce qu'il interprète. À l'inverse d'*Alexandrie encore et toujours*, où le spectateur ne sait plus véritablement si Amr fait partie de l'intrigue du film ou de l'intrigue du film adapté d'*Hamlet*. Malgré le fait que, par le discours, le spectateur soit amené à la distance avec la réflexion faite sur le métier de comédien. Mais dans ce film, Chahine utilise cette confusion à d'autres fins. C'est la mise en abyme qui crée un vertige baroque.

« Pour moi les frontières qui nous séparent de ce qui est arrivé dans l'histoire de l'humanité sont abolies. Dans mon travail, par exemple un travail sur scène..., on me dit "c'est une pièce classique" et tout le monde tremble, c'est une pièce classique, alors les gens parlent d'une drôle de façon. J'aime Bach et le petit dans la rue, là, qui a fait une merveilleuse

¹⁶⁷ Pierre Pitiot, *Cinéma De Mort*, op.cit., p.68.

¹⁶⁸ 25^{ème} minute.

¹⁶⁹ 29^{ème} et 92^{ème} minute.

chanson sur le vieux qui est en train de courir après une petite fille, il est dans sa Mercedes (et on dit "non, il faut interdire cette chanson, elle est grossière")...¹⁷⁰ »

3.2. Rapprochement entre l'épisode autobiographique de Chahine et l'histoire d'Hamlet :

La *tétralogie d'Alexandrie* contient de nombreuses références à *Hamlet*, pas seulement des tirades lors des scènes de représentations théâtrales, mais aussi des citations dans les scènes dialoguées entre personnages des films. Dans *Alexandrie encore et toujours*, lorsque Yéhia assiste à la projection de son long métrage adapté d'*Hamlet*, organisée par les grévistes¹⁷¹. Nadia lui reproche de ne pas avoir osé interpréter lui-même le rôle d'Hamlet lorsqu'il était jeune. Afin de « guérir » de ce rôle qui semble l'obséder.

« Nadia : *"C'est toi le jardin où l'ivraie monte en graine...
Yéhia : ...violé par une végétation fétide et grossière." Hamlet, acte I,
scène 2. Bravo ».*

Autre exemple, dans *Alexandrie... New York*, où Yéhia est épuisé par ses révisions. Son ami Raymond lui conseille de se reposer.

« Raymond : *"Un noble cœur se brise. Bonne nuit, doux prince.
Que les vols des anges t'accompagnent." Tu vois,
il n'y a pas que toi qui récites Shakespeare. »*

Dans les faits, *Hamlet* obsède Chahine depuis qu'il a vu le grand *John Gielgud*¹⁷² interpréter ce rôle à l'Opéra du Caire. Chahine évoque cet épisode charnière dans ses films (*Alexandrie encore et toujours* et *Alexandrie...New York*) : à la fin de sa représentation, Gielgud avait déclaré que c'était la dernière fois qu'il jouait ce rôle, et

¹⁷⁰ Robert Ilbert et Ilios Yannakakis dir., avec la collaboration de Jacques Hassoun, *Alexandrie 1860-1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, op.cit., p.204.

¹⁷¹ 87^{ème} minute.

¹⁷² John Arthur Gielgud, né en 1904 à Londres et décédé en 2000, est un acteur britannique, considéré comme l'un des plus grands interprètes du théâtre shakespeareien.

qu'il voulait passer le flambeau à un jeune, peut-être assis parmi le public. Chahine dit avoir eu l'impression que ces paroles s'adressaient à lui. C'était là, l'événement qui allait déclencher son envie de devenir comédien.

« J'aime, sur un tournage, le rapport aux acteurs. Si vous n'êtes pas totalement pris par vos acteurs, totalement (c'est une sorte d'adoration), eux-mêmes ne se sentent plus protégés. C'est une forme de confiance totale qui doit s'établir, un amour total, pour que les acteurs puissent s'ouvrir à vous totalement. Vous êtes le premier spectateur, le premier à recevoir ce qu'ils ont à donner, et vous devez faire, par votre amour de cinéaste, qu'ils donnent encore plus que ce qu'ils voudraient vous donner¹⁷³. »

Dans *Alexandrie encore et toujours*, Nadia dit à Yéhia¹⁷⁴ : « Tu vénères les comédiens, n'est-ce pas ? ». Celui-ci lui répond : « De simples mots sur le papier qui deviennent des émotions... battements de cœur... C'est toujours un miracle ».

Comme nous l'avons vu précédemment, Chahine ne trace pas de limites visibles entre le réel et l'imaginaire. Ainsi pour lui, ce qui transforme l'imaginaire en réel sont les comédiens, qui deviennent la passerelle logique et possible entre les deux mondes. Lorsqu'il était plus jeune, Chahine n'a pas pu interpréter, en tant que professionnel, le rôle d'Hamlet. Cette chose inaccomplie va l'obséder durant toute sa vie : l'obsession envers Amr y trouve son origine. Yéhia voit en ce jeune acteur son alter ego, il s'assimile à lui. C'est l'occasion pour le cinéaste d'incarner enfin ce rôle, par procuration, et d'exorciser son obsession pour *Hamlet*. Chahine évoque cela dans un dialogue entre Yéhia et Nadia¹⁷⁵ :

*« Nadia : Ta carrière de comédien, pourquoi l'avoir jetée aux orties ?
Tu avais Hamlet dans la peau, pourquoi ne pas l'avoir joué
jeune ? Une fois pour toutes, il fallait t'en débarrasser.
Comment as-tu pu le réprimer ? Pourquoi avoir toujours poussé*

¹⁷³ Antoine de Baecque, *Festival de Cannes, Les Leçons de cinéma*, op.cit., p.110.

¹⁷⁴ 81^{ème} minute.

¹⁷⁵ 87^{ème} minute.

d'autres à le jouer ? Par peur ? Tu vis ce rôle par procuration.

Comme si tu envoyais le facteur faire l'amour à ta place.

Yéhia : Depuis toujours, Amr voulait...

Nadia : Non, il n'est pas Hamlet, il n'est pas toi, lui c'est lui !

Yéhia : Et toi, qui es-tu ?

Nadia : Couper ! Tu l'as eu, ta scène... Si tu te joues de moi, je te brise les os !

Yéhia : Et toi, qui diable t'a proposé de jouer avec moi ?

Nadia : Dois-je devenir ton miroir, maître ?

Yéhia : C'est ça.

Nadia : Je préfère penser par moi-même.

Yéhia : Toi ? Penser ?

Nadia : Je suis un corps, un cerveau, pas un robot.

Yéhia : Chacun de nous a besoin de l'autre.

Nadia : Chacun a sa propre identité ! »

Dans ce dialogue, Chahine se remet en question puisque la parole de Nadia semble l'emporter sur la sienne. Il définit les choses à partir de sa personne ou se dérobe sous le ton de la moquerie. La question du double est aussi évoquée : « *Dois-je devenir ton miroir, maître ?* ». En effet, cela renvoie à la propre vie de Chahine, un épisode douloureux, lorsqu'il a dû se séparer de son acteur fétiche, Mohsen Mohieddine (celui qui interprétait Yéhia jeune dans *Alexandrie pourquoi ?*). Il est ici représenté par Amr, un acteur désabusé et amer, qui a perdu sa passion pour son métier. Yéhia se confesse à propos de ce dernier : « *Quand il m'a joué à l'écran, ça m'a perturbé. Je ne savais plus qui était qui... Lui aussi a dû être perturbé...*¹⁷⁶ ». Tel un reflet allégorique dans le miroir du réel. C'est peut-être l'envie de revivre, de ressusciter à travers son acteur, pour fusionner et vivre par son intermédiaire.

« Moi, ma façon d'admirer les acteurs c'est de les regarder répéter. C'est pour cela qu'il y a de nombreuses répétitions sur mes tournages : moins par nécessité technique ou complexité de mise en place que par affection pour les acteurs. Ils doivent être magnifiques dix-sept fois de suite - c'est le nombre moyen de prises, chez moi. Ça coûte un peu plus

¹⁷⁶ 84^{ème} minute.

cher, mais ça, il ne faut jamais leur dire, jamais, parce qu'ils doivent rester les enfants gâtés du plateau, sans aucune culpabilité, celle-ci étant entièrement assumée par le metteur en scène¹⁷⁷.»

Ici, Chahine parle bien de culpabilité, alors que les acteurs peuvent très bien ne pas se sentir coupables vis-à-vis du coût du film. Cette culpabilité, qui paraît incidemment dans la citation précédente, n'est pas accidentelle dans mon étude. Pour rebondir sur la culpabilité qu'éprouve Chahine vis-à-vis de son grand-frère, l'histoire d'*Hamlet* se rapproche de cet épisode autobiographique. En effet, il s'agit de deux frères, Claudius, l'oncle d'*Hamlet*, qui tue son frère, le Roi du Danemark, afin de prendre sa place. La mort de l'aîné devient nécessaire pour que le cadet puisse avoir le trône et la femme du Roi. La famille royale suit ce procédé, essentiel également dans la famille de culture arabe.

À la différence de Claudius qui a manigancé pour se débarrasser de son frère, Chahine n'a pas tué le sien de son plein gré. Pourtant, il se sent coupable de sa mort. Quant à l'histoire du péché originel, Adam a commis la faute en ignorant les conséquences (à long terme, avec la Crucifixion du Christ, qui rachètera tous les Hommes). Ce qui rapproche cette histoire de l'autobiographie de Chahine est la possibilité qu'une personne porte sur elle le péché d'une autre personne et l'en expie. L'épisode de Chahine/son frère se positionne entre les deux histoires (Adam/Jésus et Claudius/le Roi).

Imprégné de cette « culpabilité chrétienne », Chahine se sent coupable de la mort de son aîné. Dans *Hamlet*, il trouve la même idée d'un frère qui prend la place de son autre frère. C'est entre ces trois couples (Adam/Jésus, Chahine/son frère, Claudius/le Roi) qu'apparaît Hamlet, celui qui venge, celui qui libère de la culpabilité (que Claudius n'éprouve pas mais que Chahine ressent à travers lui), celui qui réfléchit à la vie, celui qui semble perdu mais qui agit. Il fait ce que Chahine ne pouvait supposer faire.

Hamlet est une tragédie, qui sort en 1600 (à l'époque baroque). Quatre ans auparavant, Shakespeare a perdu son fils prénommé Hamnet. Nul doute que ce drame personnel et familial a eu une incidence dans la suite du parcours artistique de Shakespeare. Celui-ci

¹⁷⁷ Antoine de Baecque, *Festival de Cannes, Les Leçons de cinéma*, op.cit., p.110.

écrit *Hamlet*, avec toutes les réflexions sur la vie, sur la mort, une tragédie qui commence avec la mort du Roi et finit par la mort du prince. Probablement une volonté de la part de Shakespeare de prolonger la vie de son enfant Hamnet, disparu trop tôt, à travers Hamlet, que la réalité tragique rattrape, pour faire de lui un brave, un héros jusqu'au bout.

Dans *Alexandrie encore et toujours*, Yéhia décide enfin d'oublier Amr et son film sur *Hamlet*. Il propose à Guindi, son assistant, un nouveau scénario adapté d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare¹⁷⁸. Guindi lui répond : « *Tu as enfin exorcisé Hamlet et tous les demi-dieux !* ». La femme de Yéhia, également présente, dit : « *Mieux vaut tard que jamais* ». Cette scène intervient à la fin du film et sert de résolution. Pourtant, dans la réalité, Chahine ne pourra jamais tourner la page d'*Hamlet*. Parmi les archives de sa société de production, *Misr International Films*, qu'il a laissées après sa mort, figurent une note introductive et un synopsis d'un projet de film sur *Hamlet*¹⁷⁹. Chahine prénomme « Youssef » son personnage principal, un prince arabe, qui part faire des études de philosophie à Paris. Au même instant, son père, le Roi (que Chahine assimile au président Nasser), prévoit un changement radical dans son pays : transformer sa monarchie en République. Cette ambition fâche un grand nombre des membres la famille royale, en particulier le frère du Roi, responsable des affaires militaires, ainsi que la Reine... Cette histoire est donc une adaptation arabisée d'*Hamlet*, avec beaucoup de subtilités et de références politiques à l'Égypte contemporaine de Chahine. Hélas, ce projet ne verra jamais le jour, Chahine prévoyait de tourner ce film après *Alexandrie... New York*, mais le réalisateur décèdera avant d'achever son rêve et d'exorciser réellement *Hamlet*.

3.3. Vers une « arabisation » de l'Occident :

Avec son projet de film sur *Hamlet*, Chahine s'approprie cette tragédie shakespearienne occidentale afin de « l'arabiser », de « l'orientaliser ». Ce procédé permet de dénoncer implicitement certaines dérives sociopolitiques du monde arabe. Dans les faits, cela reste une tragédie adaptée, mais dans le fond, il s'agit d'une dénonciation, puisque dans

¹⁷⁸ 96^{ème} minute.

¹⁷⁹ Dominique Bax, *Youssef Chahine, la rage op.cit.*, p.96.

sa note introductive, Chahine écrit : « *ce pays imaginaire portera les caractéristiques de la plupart des pays arabes (beaucoup de ressources naturelles, mentalité radicale, système patriarcal)*¹⁸⁰ ». On retrouve également chez Chahine cette volonté de créer un échange d'égal à égal entre l'Orient et l'Occident. D'ailleurs, lorsqu'un journaliste le qualifie de « Fellini du monde arabe », celui-ci lui répond avec humour : « *Pourquoi vous ne dites pas que Fellini est le Chahine de l'Italie ?*¹⁸¹ »

Pour preuve, le combat que Chahine nous livre dans *Alexandrie... New York* (à travers sa relation conflictuelle avec son fils, incarnation des États-Unis), est celui d'un homme qui veut faire connaître sa culture arabe aux Américains. Mais ce pays paraît impénétrable, impérialiste, refusant toute communication, tout échange, par peur de la concurrence étrangère, de « l'Autre ». Dans sa démarche, qui n'est pas dénuée de sincérité, Chahine s'inspire de l'échange et de la communication multi-ethniques qui régnaient dans l'Alexandrie de son enfance, où les relations étaient fluides entre des races qui se toléraient. Sa quête des festivals occidentaux, que Chahine nous montre dans ses films autobiographiques (à l'exception d'*Alexandrie pourquoi ?*), est aussi un désir de se faire voir, de se faire (re)connaître, par l'Occident. Le festival étant le lieu de la communication, l'occasion de dire qu'il existe une diversité socio-culturelle, et des dissimilitudes dans la façon de penser d'un endroit à un autre du monde.

Chahine dit : « *à chacun me parlant dans une langue, je lui réponds dans sa propre langue*¹⁸² ». Il applique ce principe au cours de sa vie quotidienne, mais pas dans ses films, puisqu'il n'homogénéise pas la langue. Dans *Alexandrie pourquoi ?*, par exemple, Yéhia discute avec son professeur britannique, la conversation est hétérogène et cela ne semble pas gêner. Yéhia parle en arabe, son professeur en anglais, et ils se comprennent. Il y a beaucoup de langues différentes dans le film, notamment dans les spectacles ou dans l'insertion de musiques, françaises, arabes, espagnoles, anglaise, etc. Dans *Alexandrie... New York*, Chahine aborde frontalement cette question de s'appropriier l'Occident, notamment en créant un « pont » entre ces deux grandes villes, comme l'indique le signe de ponctuation du titre du film « ... ». Lui qui n'a pas pu faire carrière à Hollywood après ses études à Pasadena, prend sa « revanche » à travers son

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.96.

¹⁸¹ « Chahine, le Fellini du monde arabe », Aujourd'hui Le Maroc, 2004, www.aujourd'hui.ma/maroc-actualite/magazine/chahine-le-fellini-du-monde-arabe-22171.html

¹⁸² Antoine de Baecque, *Festival de Cannes, Les Leçons de cinéma*, France, *op.cit.*, p.108.

film en utilisant des acteurs arabes pour incarner les stars américaines et leurs équipes techniques (Rita Hayworth et Charles Vidor sur le tournage d'un nouveau film, *Les amours de Carmen*¹⁸³). Chahine veut ainsi prouver que l'Égypte est tout à fait capable d'exceller dans ce même domaine du cinéma : voir la scène imaginaire où Yéhia transcende « à l'orientale » sa propre version de l'opéra *Carmen*¹⁸⁴.

C'est ainsi que Chahine met en opposition deux méthodes de travail : d'une part, la méthode américaine avec un tournage, trop bien rôdé, qui se déroule dans la précipitation et la tension (faisant écho à l'industrie hollywoodienne et ses tournages à la chaîne, qui aboutissent parfois à des résultats médiocres), où tout apparaît artificiel et forcé (présence des caméras, de la machinerie, des techniciens, portion de décor exigüe, peu de profondeur). La scène filmée est courte, expéditive, sans âme, interprétée sans conviction par Hayworth, excédée. L'actrice marche sur sa robe lors de sa prestation puis manifeste son insatisfaction au réalisateur, lui demandant de tourner une autre prise. Mais Vidor, nonchalant et trop sûr de lui, n'en tient pas compte, convaincu que les futurs spectateurs ne remarqueront pas ces défauts car aveuglés par la « magie du cinéma hollywoodien et ses paillettes ». Un monde illusoire, hermétique, déshumanisé. D'ailleurs, lorsque Yéhia, présent clandestinement sur le plateau de tournage, tente d'en découvrir les secrets en examinant le miroir d'une caméra, il est sèchement réprimé par un des techniciens. Impossible pour lui de traverser ce « miroir aux alouettes ».

D'autre part, la méthode égyptienne : expulsé à l'extérieur des studios, Yéhia rencontre une vendeuse de hamburgers arménienne (sous-entendu, une Orientale « occidentalisée »). Il lui propose un deal : rejouer *Carmen* à sa façon et tenter de stimuler l'imagination de celle-ci en échange d'un sandwich. La vision de Yéhia est beaucoup plus vivante, virevoltante et colorée (la scène est longue, les décors sont vastes, les chorégraphies sont filmées en travellings). Pourtant, malgré toute la bonne volonté de Yéhia, le constat est amer : à la tragédie de *Carmen* qui se clôt sur la mort des deux protagonistes (Yéhia poignarde celle qu'il aime par jalousie et amour puis se donne la mort), s'ajoute le départ précipité et angoissé de la vendeuse. Car la fiction, le théâtre, ont débordé sur la vie, et la vendeuse, ironiquement bien qu'emportée par le

¹⁸³ 67^{ème} minute.

¹⁸⁴ 71^{ème} minute. *Carmen* est un opéra en quatre actes, créé en 1875 à Paris par le compositeur français Georges Bizet, d'après la nouvelle de l'écrivain français Prosper Mérimée, écrite en 1845.

somptueux spectacle, fait l'amalgame en croyant que Yéhia est véritablement un tueur... La scène se termine sur une réplique cinglante à l'encontre du cinéma américain impérialiste : « *Si tout le public est comme toi, adieu l'art !* ».



La représentation de Yéhia s'achève donc en tragédie (ce qui n'est pas véritablement le cas de l'opéra original, puisque le protagoniste, Don José, reste vivant malgré son crime). On peut y voir l'influence shakespearienne de Chahine dans cette adaptation et un certain désenchantement de sa part. Carmen est tuée, l'atmosphère est sinistre, la musique est funèbre et les danseuses qui portent le deuil de la jeune femme se déplacent gracieusement, comme dans le film *Hamlet* de Grigori Kozintsev, où Ophélie (l'amour impossible d'Hamlet), qui porte le deuil de son père, défile avec ses dames habillées en noir, dans le palais royal. Aussi, le corps sans vie de Yéhia est porté par ses semblables (ses amis étudiants en cinéma, spectateurs de la scène), comme Hamlet, qui à la fin de la pièce, est porté de la même façon par ses partisans.

« Personnage emblématique de la création littéraire du premier XVII^e siècle, construction d'un Racine ou intuition d'un Corneille, le héros symbolise et transcende les vérités et les erreurs de la condition humaine. Il est confronté à l'histoire, au monde, à sa famille, enfin à lui-même et à ses passions. Il peut être constant par sa volonté, inconstant par son jeu, fidèle par vocation, infidèle par faiblesse, généreux par ambition, vertueux par nature ou par hasard. Quel qu'il soit, le héros porte la polysémie inhérente à l'homme baroque. Il est prédestiné, au sens augustinien du terme, au statut de créature tragique¹⁸⁵. »

¹⁸⁵ Anne-Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, op.cit., p.32-33.

CONCLUSION :

« *Une autobiographie baroque, la tétralogie d'Alexandrie de Youssef Chahine* ». Ce titre est le point de départ et le point d'arrivée. Il m'a permis de délimiter ma recherche afin de me focaliser sur Chahine, son intériorité, sa vie et ses passions. Chahine puise dans ses souvenirs qui ont marqué et façonné sa vie. Sa mémoire ne lui délivre pas forcément ces épisodes-clés de manière chronologique. Chahine les fait plutôt ressortir par ordre d'importance. Il lui reste ensuite à les « classer » pour créer une cohérence, conformément aux règles de la dramaturgie cinématographique. Le résultat est alors un film organique et authentique, malgré sa greffe d'avec des éléments de pure fiction qui servent de liens.

L'autobiographie offre donc un certain nombre d'éléments dispersés, tels des bris de miroir. Le baroque vient comme pour rassembler ces bris, afin de les présenter dans une vision fragmentée certes, mais aussi unifiée sous ce concept. En effet, cela m'a permis d'ouvrir des portes sur d'autres domaines de la pensée et de proposer une approche qui lie étroitement le baroque à l'artiste. Le questionnement commence donc à partir d'une vie portée à l'écran. Le baroque m'a servi d'ouverture les fois où l'autobiographie se fermait : ce travail mélange « fermeture » et « ouverture » à la fois. Un mélange contradictoire peut-être, mais qui reflète une certaine vérité de la vie. D'ailleurs ce sont les contradictions liées au baroque et à Chahine qui m'ont interpellées et ont fait naître mon intérêt pour cette problématique.

Lors d'une conversation intitulée « *Du théâtre baroque au cinéma* », Eugène Green déclare :

« J'ai découvert dans l'époque baroque des choses qui correspondaient à des problèmes existentiels que je me posais alors et j'ai trouvé les prémices d'une solution : c'est ce que j'ai appelé l'oxymore baroque. [...] Cette figure rhétorique, fort appréciée à l'époque baroque, consiste à réunir deux termes que la raison tient pour contraires et exclusifs afin d'exprimer quelque chose qui dépasse la raison. Je pense que l'homme baroque a vécu dans cet oxymore jusqu'au début du XVIII^e siècle où les choses ont basculé à nouveau : les hommes et les femmes ont alors

essayé d'évacuer toute une part de leur spiritualité et la raison est devenue une sorte de divinité absolue qui mène ensuite à la société du XIX^e siècle¹⁸⁶. »

Le baroque me paraît semblable au vent, il est mouvement insaisissable. Plus le chercheur croit le cerner, plus il se rend compte qu'il lui échappe. En effet, le baroque garde sa part de mystère et cela incombe que ce mot peut être utilisé à de nombreuses occasions, dans lesquelles il n'existe pas réellement. Dans son article « *Quoi de neuf, Doc ? Pourquoi je n'ai jamais utilisé le mot « baroque* », Jean-Louis Leutrat s'interroge : « *Et ira-t-on jusqu'à dire que le cinéma est essentiellement baroque puisqu'il accomplit l'apothéose des arts réunis qu'avait élaborée l'opéra baroque ?*¹⁸⁷ ». C'est une difficulté qui m'a accompagné tout au long de cette étude. Et c'est la raison qui m'a poussé à opter pour un plan qui se limite à évoquer trois thèmes en profondeur, plutôt que d'évoquer toutes les composantes baroques qui peuvent exister dans les films.

Le premier thème est celui de l'autobiographie. Le point de départ qui dresse un état des lieux et situe Chahine dans son contexte historique et social, en expliquant comment l'Alexandrie cosmopolite et les diverses origines de Chahine ont contribué à forger la personnalité du cinéaste et à donner naissance à un certain cinéma « cosmopolite ». Dans cette partie, il a été question également de l'influence du cinéma américain sur l'imaginaire de Chahine et les répercussions sur son œuvre. Celui-ci ne concevait pas de faire un film sur Alexandrie sans parler de lui. Cela nous renvoie à ce que Gilles Deleuze écrit dans son ouvrage *L'image-temps* à propos d'*Alexandrie pourquoi ?* et de *La Mémoire* :

« [...] Pourquoi ?, c'est la question du dedans, la question du moi : car, si le peuple manque, s'il éclate en minorités, c'est moi qui suis d'abord un peuple, le peuple de mes atomes comme disait Carmelo Bene, le peuple de mes artères comme dirait Chahine (Germina dit de son côté que, s'il y a une pluralité de « mouvements » noirs, c'est chaque cinéaste

¹⁸⁶ José Moure et Gaël Pasquier, « Du théâtre baroque au cinéma, conversation avec Eugène Green », Paris, Les lettres françaises n° 77, 2010.

¹⁸⁷ Jean-Louis Leutrat, « *Quoi de neuf, Doc ? Pourquoi je n'ai jamais utilisé le mot "baroque"* », *Vertigo, Projections baroques, Hors série*, France, Éditions Jean-Michel Place, 2000, p.58.

qui est en soi un mouvement). Mais pourquoi ?, c'est aussi la question de dehors, la question du monde, la question du peuple qui s'invente en manquant, qui a une chance de s'inventer en posant au moi la question que celui-ci lui posait : Alexandrie-moi, moi-Alexandrie¹⁸⁸.»

Dans ma recherche, j'ai considéré certains aspects des films autobiographiques de Chahine comme des caprices de l'artiste, une prise de liberté face à des codes, que le cinéaste a transcendés. Ceci l'a rapproché d'une définition que le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure de Pernety*¹⁸⁹ (1757) attribue à l'artiste baroque. Au-delà de la démarche de Chahine, hasardeusement, sa vie elle-même semble contenir des connexions avec le baroque. Le simple fait de la porter à l'écran nous renvoie, peu ou prou, au baroque, tel que l'épisode de la mort du frère aîné de Chahine.

Le deuxième thème est celui du catholicisme, qui a tenté d'aborder la façon dont Chahine met en scène son rapport à la religion, et comment celle-ci se fait subir directement ou indirectement. Dans cette partie, il a été question d'un retour aux origines du baroque, l'évocation du Concile de Trente, l'ornement, l'image mentale que Chahine se fait de la mort. À partir de ces éléments, j'ai fait des rapprochements : d'une part, entre l'épisode de la mort du frère aîné de Chahine, avec une certaine approche du péché originel ; d'autre part, entre l'art baroque et l'art copte ; enfin, une réflexion sur l'aspect thérapeutique et exutoire du cinéma pour le cinéaste (par exemple, l'incarnation de la conscience dans *La Mémoire*).

D'ailleurs ce thème de l'incarnation a des liens avec le péché originel, comme l'explique Marcel Neusch :

« Dans une allocution aux participants à un Symposium sur le péché originel (11 juillet 1966), après avoir rappelé les enseignements de Vatican II, Paul VI invite de façon pressante les théologiens à "faire la lumière sur l'un des mystères fondamentaux de notre foi catholique... En effet, le mystère du péché originel a des liens très étroits avec le mystère du Verbe incarné, sauveur du genre humain par sa passion, sa mort et sa

¹⁸⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 2, L'image-temps*, France, Édition de Minuit, Collection Critique, 1985, p. 287-288.

¹⁸⁹ Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, op.cit., p.16.

glorieuse résurrection, et donc également avec le message de salut confié à l'Église catholique". Paul VI souligne ainsi le lien qui existe entre péché originel et incarnation, et ce qu'il demande aux théologiens, ce n'est pas un nouveau traité sur le péché originel, mais une explicitation de ce lien¹⁹⁰. »

De *La Mémoire à Alexandrie encore et toujours*, de l'incarnation de la conscience à l'incarnation d'un personnage. La troisième partie est dédiée au théâtre. À ce propos, Chahine rejoint Shakespeare qui dit : « *Le monde est un théâtre*¹⁹¹ ». L'espace terrestre devient une scène, les destins deviennent des scénarios écrits, pour les croyants, par Dieu, et pour les non-croyants, par eux-mêmes. Chahine a été imprégné par l'idée que le théâtre contamine la vie réelle. Parce que cet art a forgé son regard sur le monde et a réveillé sa passion de devenir comédien. Chahine a toujours voulu incarner Hamlet, un héros qui venge un fratricide. Cet acte l'aurait peut-être libéré de sa culpabilité face à la mort de son frère aîné.

Comme il n'a jamais pu interpréter ce rôle lui-même, Chahine devient obsédé par le métier de comédien. Trouver la personne idéale qui interprétera Hamlet, qui permettra à Chahine de vivre ce rôle par procuration, comme nous le montre la confusion entre Hamlet et Amr dans *Alexandrie encore et toujours*. Hamlet est donc la clef de ma recherche. Il est aussi la figure de la justice, une réponse logique dans l'univers des sentiments humains, inexplicables et mystérieux. Hamlet réveille la passion et en devient la finalité. Il est ce qui permet de dessiner un triangle des traits qui lient les couples : Chahine/son frère, Adam/Jésus, Claudius/le Roi. Et de créer par conséquent une boucle qui se referme sur le baroque.

« L'esprit baroque (...) témoigne d'une volonté toujours en éveil, en recherche, en mouvement de comprendre le monde et l'homme pour tenter d'en donner l'expression métaphysique, scientifique et esthétique la plus conforme au souci d'une nécessaire réalité naissante. Le malin génie de Descartes, l'illusion comique de Corneille, les puissances

¹⁹⁰ Marcel Neusch, *Le péché originel, son irréductible vérité*, Nouvelle Revue Théologique, 1996, p.242
www.nrt.be/docs/articles/1996/118-2/334-Le+p%C3%A9ch%C3%A9+originel.+Son+irr%C3%A9ductible+v%C3%A9rit%C3%A9.pdf

¹⁹¹ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma Baroque, op.cit.*, p.122.

trompeuses de Pascal, l'univers féérique de Shakespeare sont autant d'accès à la vérité, patiemment construits¹⁹². »



¹⁹² Anne-Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, op.cit., p.121.

BIBLIOGRAPHIE :

- Sur le baroque et l'histoire de l'art :

- Angoulvent Anne-Laure, *L'esprit baroque*, Collection Que sais-je ?, France, Presses Universitaires de France, 1994.
- Doussot Joëlle-Elmyre, *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, France, Minerve, Collection Musique ouverte, 2007.
- Grabar Oleg, *L'ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, France, Flammarion, 1996.
- Grabar Oleg, *Penser l'art islamique : une esthétique de l'ornement*, France, Albin Michel, 1996.
- Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, France, G. Monfort, 1984.
- Knecht Herberth, *La logique chez Leibniz, essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, Éditions L'âge d'Homme, 1981.
- Mérot Alain, *Généalogies du baroque*, France, Éditions Gallimard, 2007.
- Velmans Tania., Carbonel Édouard, Cassanelli Roberto, *L'art de la Méditerranée : Renaissances en Orient et en Occident, 1250-1490*, Arles, Actes Sud Rodez : Éd. Du Rouergue, 2003.

- Sur Chahine et le cinéma égyptien :

- Aubenas Sylvie et Lacarrière Jacques, *Voyage en Orient : photographies 1850-1880*, Paris, BNF : Hazan, 2001.
- Bax Dominique, ouvrage collectif, *Youssef Chahine, la rage au cœur*, France, Théâtres au cinéma tome 21, 2010.
- Bosséno Christian, *Youssef Chahine l'Alexandrin*, CinémAction n°33, France, Corlet, 1985.
- De Baecque Antoine, *Festival de Cannes, Les Leçons du cinéma*, France, Panama, 2007.

- Frodon Jean-Michel, *Au Sud du cinéma, films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, Italie, Cahiers du Cinéma et Arte Éditions, 2004.
- Hamzaoui Hamid, *Histoire du cinéma égyptien*, France, Éditions Autres Temps, 1997.
- Jonassaint Jean, ouvrage collectif, *Chahine et le cinéma égyptien*, Québec, *Dérives* 43, 1984.
- Khayati Khémais, *Cinéma arabes, Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Thabet Madkour, *Industrie de film égyptien*, Égypte, Publication du département de l'information culturelle étrangère, 1998.
- Thoraval Yves, *Les cinémas du Moyen-Orient Iran- Égypte - Turquie*, Paris, Séguier, 2000.
- Thoraval Yves, *Regards sur le cinéma égyptien*, France, L'Harmattan, 2000.
- Wassef Magda, *Égypte, 100 ans de cinéma*, France, Éditions Plume, 1995.
- Jousse Thierry, *Spécial Youssef Chahine*, Paris, Cahiers du Cinéma, Hors-Série n°506, 1996.
- Ouvrage collectif, *Youssef Chahine, Alexandrie pourquoi ?*, France, L'Avant-Scène cinéma n°341, 1985.

- Sur le cinéma :

- Bégin Richard, *Baroque cinématographique, essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Paris, Esthétiques Hors Cadre, 2009.
- Chateau Dominique, *Esthétique du cinéma*, Espagne, Armand Colin Cinéma, 2006.
- Daney Serge, « *Alexandrie, parce que* », *Cahiers du Cinéma* n° 431/432, France, mai 1990.
- Deleuze Gilles, *Cinéma, tome 2, L'image-temps*, France, Édition de Minuit, Collection Critique, 1985.
- Études Cinématographiques, *Baroque et cinéma*, France, Lettres modernes, Minard, 2000.
- Grange Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, France, Presses universitaires de Rennes, 2008.

- Leutrat Jean-Louis, « *Quoi de neuf, Doc ? Pourquoi je n'ai jamais utilisé le mot "baroque" »*, *Vertigo, Projections baroques, Hors série*, France, Éditions Jean-Michel Place, 2000.
- Pitiot Pierre, *Cinéma de mort, Esquisse d'un Baroque Cinématographique*, Montpellier, Éditions du Signe, 1972.
- Pitiot Pierre, *Les voyageurs de l'immobile, Méditerranée, baroque et cinéma*, Montpellier, Climats, 1994.
- Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- Plasseraud Emmanuel, *Cinéma Baroque*, France, Atelier National de Reproduction des Thèses.
- Ouvrage collectif, « Autobiographique et cinéma », Collection *La faute à Rousseau* n°22, France, Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, octobre 1999.
- Revue 10^{ème} rencontre cinématographique de Quimper, Association Gros plan, 1992.

- Sur le théâtre :

- Benjamin Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, France, FM Petite collection Maspero, 1969.
- Berg Günter et Jeske Wolfgang, *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, France, L'Arche, 1999.
- Biet Christian et Triaux Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, France, Éditions Gallimard, 2006.
- Brecht Bertolt, *Sur le cinéma*, France, L'Arche, 1970.
- Couty Daniel et Rey Alain dir., *Le théâtre*, Canada, Larousse, 2001.
- Jacob M. Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, France, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1965.
- Maier-Schaeffer Francine, *Bertolt Brecht*, France, Éditions Belin, 2003.
- Pilard Philippe, *Shakespeare au cinéma*, France, Éditions Nathan, 2000.
- Shakespeare William, *L'histoire tragique d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. André Markowicz, France, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

- Sur d'autres sujets :

- Alyn Marc, *Alexandrie d'Égypte, les lieux du Quatuor d'Alexandrie*, France, Éditions Éric Koehler, 1989.
- Bénazeth Dominique, Département des Antiquités égyptiennes, Art Copte, Musée du Louvre.
- Brès Yvon, *La souffrance et le tragique : essais sur le judéo-christianisme, les tragiques, Platon et Freud*, France, Presses Universitaires de France, Collection Perspectives critiques, 1992.
- Chays André, *Les vertiges*, France, Elsevier Masson, Collection Abrégés, 2009.
- De Heusch Luc, *La Transe et ses entours : la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, France, Éditions Complexe, 2006.
- Delhaye Philippe dir., ouvrage collectif, *Théologie du péché*, France, Desclée & Cie, 1960.
- Dumont Jean-Noël, *Vie spirituelle et psychologie : colloque interdisciplinaire*, Lyon, 28-29 novembre 2003, France, Éditions de l'Emmanuel, 2004.
- Empereur Jean-Yves, *Alexandrie Hier et demain*, France, Gallimard, 2001.
- Euvé François, *Crainte et tremblement : une histoire du péché*, France, Éditions du Seuil, 2010.
- Ghitany Gamal, *Mahfouz par Mahfouz*, France, La bibliothèque arabe Sindbad, 1991.
- Hennebelle Guy dir., *Christianisme et cinéma*, CinémaAction, France, Corlet-Télérama, 1996.
- Ilbert Robert et Yannakakis Ilios dir., avec la collaboration de Hassoun Jacques, *Alexandrie 1860-1960, un modèle éphémère de convivialité : communautés et identités cosmopolites*, France, Autrement - Séries mémoires n° 20, 1992.
- Jeammet Nicole, *Les destins de la culpabilité : une lecture de l'histoire de Moïse aux frontières de la psychanalyse et de la théologie*, France, Presses Universitaires de France, 1993.
- Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, France, Éditions Gallimard, 1990.
- Rutschowskaya Marie-Hélène et Bénazeth Dominique, *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme*, Italie, Institut du Monde Arabe et Gallimard, 2000.

- Sartre Jean-Paul, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1986.
- Van De Ghinste Josée, *Lawrence Durrell, le quatuor alexandrin et le mythe de la création*, Librairie A-G Nizet, 1983, p.149
- Zibawi Mahmoud, *Images de l'Égypte chrétienne : iconologie copte*, Jaca Book et Picard, Italie et France, 2003.
- Ayfre A., *Cinéma et Foi chrétienne*, Paris, Imprimi Potesr, 1960.

- Périodiques et sites Internet :

- Ben Abdallah Alaeddine, « L'Alexandrie de Chahine, entre mythe et réalité », doctorant en Études Littéraires, membre de la Chaire de recherche du Canada en Littératures Africaines et Francophonie, Université Laval,
www.com.ulaval.ca/fileadmin/contenu/afi/doc_pdf/colloc_2006/III-5a_Ben_Abdallah_ALA_EDDINE.pdf.
- Moure José et Pasquier Gaël, « Du théâtre baroque au cinéma, conversation avec Eugène Green », Paris, Les lettres françaises n° 77, 2010.
- Farid Samir, *Youssef Chahine, monstre sacré du cinéma*, Ouest France, 2008.
www.ouest-france.fr/actu/actuDet_-Youssef-Chahine-monstre-sacre-du-cinema-_3639-676411_actu.Htm
- Neusch Marcel, *Le péché originel son irréductible vérité*, Nouvelle Revue Théologique, 1996.
www.nrt.be/docs/articles/1996/118-2/334-Le+p%C3%A9ch%C3%A9+originel.+Son+irr%C3%A9ductible+v%C3%A9rit%C3%A9.pdf
- Levieux Michèle, « Youssef Chahine plus que jamais face à lui-même », L'Humanité, rubrique culture, paru le 07.07.2004. www.humanite.fr/node/342392
- Qods Chabâa, « *Chahine, le Fellini du monde arabe* », Aujourd'hui Le Maroc, 2004
www.aujourd'hui.ma/actualite-details24687.html.
- Jousse Thierry dir., « *Entretien avec Youssef Chahine. Le spectacle et la vie* », *Cahiers du Cinéma* n°506, France, 1996.
- www.universalis.fr/encyclopedie/ornement-histoire-de-l-art
- Grangeray Émilie, *Alexandrie, d'un mythe à l'autre*, La Vie n°2955, 2002.

www.lavie.fr/archives/2002/04/18/alexandrie-d-un-mythe-a-l-autre,4025403.php

- Guibal Claude, « *Youssef Chahine à Alexandrie, libre comme un Alexandrin* », Libération, 2003.

www.liberation.fr/cahier-special/2003/07/19/youssef-chahine-a-alexandrie-libre-comme-un-alexandrin_440189

- Reportages vidéo :

- Comolli Jean-Louis, *Chahine & Co*, Cinéma de notre temps, 1992.
- Audreu Anne, *Les mondes de Chahine*, Misr International Films, 2004.

TABLE DES MATIÈRES :

INTRODUCTION	5
I. CHAHINE, CINÉASTE AUTOBIOGRAPHE	10
1. La tétralogie d'Alexandrie : la genèse des films	11
1.1. <i>Alexandrie pourquoi ?</i> : poser les éléments fondateurs	12
1.2. <i>La Mémoire</i> : révéler la vérité cathartique	14
1.3. <i>Alexandrie encore et toujours</i> : déconstruire le(s) mythe(s)	17
1.4. <i>Alexandrie... New York</i> : le film testament	22
2. Chahine, le cosmopolite	28
2.1. Le pluralisme identitaire	28
2.2. Chahine l'Alexandrin	29
2.3. Esthétique plurielle	33
3. Le caprice de l'artiste	37
3.1. L'autobiographie du Nous	37
3.2. L'amalgame entre autobiographie et fiction	40
3.3. La personnification de l'Amérique	42
II. CHAHINE, CINÉASTE CATHOLIQUE	44
1. Le rapport à la mort	45
1.1. La présence de la mort	45
1.2. Les apparitions du Christ	49
1.3. La question de l'ornement	52
2. De la culpabilité au péché originel	56
2.1. L'interdiction de l'échec	56
2.2. Rapprochement entre l'épisode autobiographique de Chahine et le péché originel	59
3. Du miroir au confessionnal	63
3.1. Le double produit par le miroir	63
3.2. Cinéma et confessionnal	66
III. CHAHINE, CINÉASTE DU THÉÂTRE	69
1. Les différentes formes de théâtralité	70
1.1. Le jeu théâtral des comédiens	70
1.2. Le mouvement au service de la théâtralité	72
2. La distanciation	77
2.1. Un récit fragmenté	77
2.2. L'intégration de la théorie brechtienne	80

2.3. La distanciation ou le double effet baroque	84
3. Le théâtre baroque	87
3.1. Les tirades d' <i>Hamlet</i>	87
3.2. Rapprochement entre l'épisode autobiographique de Chahine et l'histoire d'Hamlet	89
3.3. Vers une « arabisation » de l'Occident	93
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	102